This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

2463
S9K6

UC-NRLF
$B 154 109

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

Emanuel Schikaneder

Emanuel Schikaneder

Ein Beitrag zur Geschichte

des deutschen Theaters

Von

Dr. Egon v. Komorzynski

Berlin W 35
B. Behr's Verlag
(E. Bock) 1901

TP724.3
S9K6

BURDACH
UNIV OF
CALIFORNIA

Dem Andenken meines Vaters.

M88023

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit bedarf gewissermaßen eines Wortes der Entschuldigung. Man ist gewöhnt, Schikaneder für einen ehr- und charakterlosen Menschen zu halten, der auch als Dichter mehr Verachtung als Beachtung verdient. Man nennt ihn einen Prahlhans und Lumpen, man wirft ihm Untreue gegen Mozart vor, man erklärt die „Zauberflöte" für ein Plagiat. Man wird also wohl auch meinen, er hätte es nicht verdient, daß man seiner Person und seinen „Werken" eine liebevolle Behandlung widme.

Anders muß der Litterarhistoriker über den Vielgeschmähten denken. Ihm erscheint Schikaneder als ein unentbehrlicher Faktor für die Entwicklung des Wiener Volkstheaters. Die populäre Wiener Dramatik, die sich aus den extemporierten Stücken Kurz-Bernardons und seiner Genossen entwickelte, und deren erster Vertreter Hafner gewesen ist, hat durch Schikaneder eine erhebliche Weiterentwicklung erfahren. Seine Dramen haben mehr noch als jene seiner Konkurrenten Hensler und Perinet die spätere Produktion beeinflußt; seine Zauber-

opern sowohl als auch seine Volksstücke bilden eine wichtige Vorstufe für Raimunds herrliche Dichtungen, und auch Grillparzer, dessen Schaffen in der Wiener Volksdramatik wurzelt, lehnt sich mehrfach an Schikaneder an. Allein Schikaneders Einfluß überschritt die lokalen Grenzen weit. Seine Vorliebe für prächtige Massenszenen und für dekorativen Prunk machte ihn den Zeitgenossen zum typischen Vertreter des Ausstattungsstücks, und so kommt es, daß wir die Anlehnung an ihn bis hinauf zu Goethes zweitem Teil des „Faust" verfolgen können. Durch die „Zauberflöte" endlich ist Schikaneder — freilich ohne sein Verdienst — für die weitere Entwicklung der deutschen Oper höchst bedeutend geworden.

Zu dieser litterarischen Nachwirkung kommen ferner die Verdienste, die sich Schikaneder um das Wiener Theaterwesen, durch welches das übrige Deutschland sehr beeinflußt wurde, erworben hat. Er hat in seinem kleinen Freihaustheater die deutsche Oper gepflegt und gefördert, während im Hoftheater stolz und breit die Italiener residierten, und er hat durch die Begründung des Theaters an der Wien im Jahre 1801 der Hauptstadt eine für die damalige Zeit an Vollkommenheit einzige Bühne geschenkt. Lebt schon durch diese Theatergründung sein Name bis auf den heutigen Tag fort, so ist dies vielleicht noch mehr der Fall infolge des geheimnisvollen Dunkels, das über der Autorschaft der „Zauberflöte" liegt.

Alle diese Thatsachen haben schon vor Jahren August Sauer (Allg. Deutsche Biogr. 31, 200) den Wunsch nach einer Schikaneder-Monographie aussprechen lassen.

Das heurige Jahr, in das die Feier des hundertjährigen Bestandes des Theaters an der Wien fällt, und in dem Schikaneder (aller Wahrscheinlichkeit nach) hundertundfünfzig Jahre alt würde, ist wohl der richtige Zeitpunkt für das Erscheinen meines Büchleins. Ich habe mich bemüht, die Bedeutung und den oben erwähnten litterarischen Einfluß der Stücke Schikaneders möglichst knapp und zusammenfassend darzustellen. Meine Behandlung der „Zauberflöte" emanzipiert sich von der seit Jahn herrschenden Tradition und bringt manches Neue. Schikaneders wechselvolles, abenteuerreiches Leben habe ich streng wahrheitsgemäß geschildert; von dem Vorwurf, er hätte sich gegen Mozart schurkisch benommen, versuchte ich ihn freizuwaschen.

Für die Förderung meiner Arbeit durch freundliche Ratschläge fühle ich mich vor allen meinem Lehrer Jacob Minor zu Dank verpflichtet. Auch Herrn Direktor Glossy, den Herren Professoren Guido Adler und v. Weilen, und Herrn Dr. Horner verdanke ich wertvolle Ratschläge. Die Direction des Großherzogl. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim hat mich durch Überlassung von Regiebüchern unterstützt, die Herren Batka (Preßburg), Pöllinger und Will (Regensburg) durch archivalische Mitteilungen, die deutsche Mozart-

gesellschaft in Berlin durch Überlassung eines Porträts Schikaneders. Außerdem bin ich den Herren R. F. Arnold, F. E. Hirsch, Hock, Holzmann, A. L. Jellinek, Junk und F. A. Mayer für ihre freundliche Unterstützung dankbar.

Es sei mir schließlich gestattet, Herrn Professor August Sauer in Prag meinen ganz besonderen herzlichen Dank auszusprechen. Er hat mein Manuskript vor der Drucklegung durchgesehen und mich beim Lesen der Korrektur in der gütigsten Weise unterstützt; ich verdanke ihm außerdem grundlegende Ratschläge und zahlreiche Hinweise auf Einzelheiten.

Meinem lieben Vater, mit dem ich so oft über meine Arbeit gesprochen habe, war es nicht vergönnt, ihren Druck zu erleben. Ich kann daher mein Buch nur seinem Andenken widmen, und gedenke dabei wehmütig der unbegreiflichen Macht des Todes, die ein stilles und glückliches Familienleben plötzlich und auf immer zu zerstören vermochte.

Wien, am 13. März 1901.

E. v. Komorzynski.

Inhalt

Seite

Schikaneders Leben: . . . . . 1— 79

1. Jugend und Wanderjahre (1751—1789) . . . 1— 21
2. Schikaneder in Wien:
   a. Das Freihaustheater (1789—1801) . . . . 21— 55
   b. Das Theater a. d. Wien (1801—1807) . . . 55— 70
3. Schikaneders Direktion in Brünn (1807—1809) . 71— 73
4. Letzte Lebensjahre und Tod (1809—1812) . . . 74— 79

Schikaneder als Theaterdichter. . . . . . 80—182

1. Die Dramen der Wanderzeit (1773—1789) . . 81—103
2. Schikaneders Wiener Dichtung (1789—1807)
   a. Opern . . . . . 103—153
      „Die Zauberflöte"
         Entstehungsgeschichte . . . . . 109—125
         Die Handlung . . . . . 125—134
         Erfolg, Urteile und Nachwirkung . . . 134—140
   b. Volksmärchen . . . . . 153—156
   c. Lokalstücke . . . . . 156—180
3. Ende (1807—1816) . . . . . 181—182

Anhang . . . . . 182—194

1. Jugend und Wanderjahre. 1751—1789.

Der Vater unſeres Dichters war ein armer Mann in Regensburg namens Joſeph Schickeneder[1]), der eine recht kümmerliche Exiſtenz führte. Das Taufbuch der Dompfarrei (Sct. Ulrich) erwähnt ihn bei der Geburt eines Sohnes Urban am 2. Nov. 1746 als bloßen „acola“, d. h. (ſtellenloſen) Inwohner von Regensburg. Bei der am 3. Jan. 1748 erfolgten Geburt eines Sohnes Johann Joſeph war er Bedienter bei einer Gräfin von Bogen, bei der Geburt einer Tochter Anna Katharina am 1. Nov. 1749 Aushilfsdiener bei Herrn Canonicus von Schott an der alten Kapelle. Seine Frau Juliane war eine geborene Schießlin. Als zwölftes Kind wurde den Beiden im Jahre 1751[2]) ein Sohn

[1]) Dies die Schreibung im Kirchenbuch und jedesfalls die eigentliche Form des Namens. Auch der Gothaiſche Theaterkalender auf 1776 ſchreibt noch ſo. Von da an nennt ſich Emanuel „Schikaneder“.

[2]) Die von mir eingeſehenen Kirchenbücher verzeichnen von 1749 bis 1760 kein Kind mehr. Vielleicht waren die Eltern in

Johann Emanuel geboren[1]). Der Vater starb früh; die Mutter konnte durch einen kleinen Handel mit Heiligenbildern und dgl. die Familie nicht erhalten, und die meisten von den Kindern zogen hinaus in die Welt. Musik hatten sie alle von jeher getrieben; Urban ging als Hornist nach Freisingen; Emanuel, der schon als Kind durch sein Geigenspiel Geld verdient hatte, verließ als Jüngling in Gesellschaft zweier Gefährten, Deindel und Herold, die Vaterstadt und wurde wandernder Musikus, „Lyrant". Auf eine verwahrloste Kindheit folgte eine Zeit verrohenden Vagabundierens. 1773 wurde der junge Mensch Mitglied einer Schmiere, deren

---

eine andere, seither aufgelassene, Pfarre gezogen; vielleicht könnte aber auch „Emanuel" mit dem 1748 geborenen Johann Joseph identisch sein. Er selbst war über seinen Geburtstag gewiß nur unvollkommen unterrichtet. — Das Geburtsdatum, das Weilen bei Goedeke angibt, muß auf einem Versehen beruhen, da der Geburtstag sonst nirgends angegeben ist.

[1]) Von zusammenhängenden Quellen für Schikaneders Biographie standen mir außer Sauers Aufsatz in der Allg. Deutsch. Biogr. 31,196 ff. und Weilens Abschnitt in Goedekes Grundriß ²5,319 ff. bloß zugebote: der gewissenhaft gearbeitete Artikel von Wurzbach (29,299 ff.); ferner „Berichtigung dessen, was über Schikaneder im Brockhaus'schen Conversationslexikon irrig angeführt ist" (Theaterzeitung 1827, Nr. 39—42, von Rittersberg; der betr. Aufsatz steht Brockhaus 1824, 9,711 f.); und eine von Carl Schikaneder verfaßte biographische Skizze („Der Gesellschafter", her. v. Gubitz; Berlin 1834, Nr. 71—74). Über Schikaneders Leben bis 1783 vgl. J. Friedels gesammelte kleine gedruckte und ungedruckte Schriften. 1784. S. 246 ff. Die beiden letztgenannten Schriften sind nicht durchaus verläßlich.

Vorstellung er in Augsburg hatte beiwohnen dürfen. Höchstwahrscheinlich war das die Truppe des bekannten deutschen Prinzipals Schopf. Obwohl ohne Schulbildung, ohne Vorbereitung auf den Beruf, wurde Schikaneder unglaublich rasch ein guter und berühmter Schauspieler. Der Gothaische Theaterkalender nennt ihn zuerst 1776 (S. 238) als „Liebhaber" der Gesellschaft Schopf, die 1775 in Innsbruck gespielt hatte. Nach Friedel war er damals schon Regisseur und erntete den größten Beifall. 1776 finden wir ihn in Augsburg [1]); er ist nun bereits „erster Sänger" und giebt Liebhaber, Stutzer und Helden [2]) Schopf begab sich von Augsburg nach Regensburg [3]), Schikaneder aber verließ die Truppe und vermählte sich mit der um ein Jahr jüngeren Eleonore Ardtin (auch Artim), einem gleichfalls sehr verwendbaren Mitglied der Gesellschaft [4]); beide traten zur Gesellschaft Moser über, er als erster Liebhaber und Held, seine Frau als erste Liebhaberin [5]). Eine Gastspielreise nach München brachte ihm einen ungeahnten Triumph als Hamlet, und man trug ihm dort ein Engagement an, das er annahm. Allein während er die bedungene

[1]) Vgl. J. H. F. Müllers Abschied von der Nationalschaubühne. Wien 1802. S. 214.

[2]) Goth. Th.-Kal. 1777, S. 235.

[3]) Goth. Th.-Kal. 1778, S. 100. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866, S. 260.

[4]) Goth. Th.-Kal. 1777, S. 235: „Prinzessinnen, sanfte Liebhaberinnen, Soubretten; singt und tanzt."

[5]) Goth. Th.-Kal. 1778, S. 213.

Zeit bei Moser in Augsburg ausspielte, starb dessen Frau, die ihren Mann in der Führung der Direktion sehr unterstützt hatte, am 18. Jan. 1778 [1]). Moser bot Schikaneder Direktion und Gesellschaft für 2000 Gulden an; letzterer schlug ein (am 28. Jan. 1778), schrieb wegen des Engagements nach München ab und war nun Herr einer eigenen Theatergesellschaft [2]).

Nun begann ein zehnjähriges Wanderleben, das Schikaneder durch Baiern, Franken, Steiermark, Kärnten, Krain und auch zweimal nach Wien führte. Der ausgezeichnete Schauspieler kam jetzt als Direktor binnen kurzem zu großer Berühmtheit, und seine Truppe wurde zu den bedeutendsten Theatergesellschaften gerechnet. Diese Anerkennung war großenteils berechtigt. Schikaneders Repertoire enthielt stets Shakespeare, Lessing und Goethes und Schillers erste Dramen; auch in der Oper pflegte er die Klassiker, Gluck, Mozart, Haydn, und er trat mit Macht für das aufblühende deutsche Singspiel ein. Rastlos war er bestrebt zu lernen, als Schauspieler, als Dichter und als Geschäftsmann; und seine natürliche Begabung ließ ihn durch die Verbindung dieser drei Gebiete große geschäftliche Vorteile erzielen. Ein Virtuose in den verschiedensten Rollen, ein Dichter von der größten Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit, fand er sein höchstes

---

[1]) Goth. Th.-Kal. 1779, S. 225.

[2]) Goth. Th.-Kal. 1779, S. 119: „die Letztere übernahm zu Augsburg Herr Schikaneder, ein junger Mann von Verdiensten, der neulich in Stuttgart als Hamlet herausgerufen wurde."

Ziel in der Befriedigung der Schau- und Lachluſt der Menge. Ein entſchiedenes Betonen des Deutſchtums, hervorgerufen durch die gefährliche Konkurrenz der fremdländiſchen Geſellſchaften, namentlich der Italiener, kennzeichnet gleichfalls ſeine Direktionsführung.

Die erſte Stadt, in der er mit ſeiner Geſellſchaft auftrat, war Stuttgart, wo ſchon einige deutſche Geſellſchaften zu Grunde gegangen waren. Schikaneder erntete große Triumphe, wurde als Hamlet herausgerufen und erhielt dreimal Prolongation der Spielzeit; ſeine Erfolge machten in weitem Umkreis von ſich reden[1]). Auf einem weniger glücklichen Aufenhalt in Augsburg folgte eine fünfmonatliche Spielzeit in Nürnberg (26. April bis 27. Sept. 1779)[2]). Hier zeigt ſich Schikaneders Unternehmungs-

---

[1]) Vgl. Goth. Th.-Kal. 1779, S. 22: „Schikanederiſche Geſellſchaft.“ Journal von auswärtigen und deutſchen Theatern. Wien, Trattner, 1778, 1, Nr. 6; 41: „Aus Stuttgart. Am 4. Juni ſpielte Herr Schikaneder, Direktor einer deutſchen Schauſpielgeſellſchaft dieſes Namens, den Hamlet ſo meiſterlich, daß er, wie ihm vorlängſt in München dieſe Ehre widerfuhr, hervorgerufen und gezwungen wurde, den letzten Auftritt zu wiederholen. Rühmlich genug für den jungen Künſtler, der ein vielverſprechender Schauſpieler und nebenher ein reizender Sänger iſt.“ — Schikaneders Truppe war eine der erſten deutſchen Geſellſchaften in Stuttgart; vgl. R. Krauß, Schwäb. Litteraturgeſchichte, Freiburg 1897; 1; 223; Minor, Schiller 1, 563; Sittards Geſch. des Theaters in Stuttgart (Stuttgart 1891) erwähnt Schikaneder nicht. Auch in einem Verzeichnis der deutſchen Hamletdarſteller nach Brockmann (Goth. Th.-Kal. 1780, S. 7) wird Schikaneder erwähnt.

[2]) E. C. Hyſel, Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1863. Nürnberg 1863, S. 57.

geist zum erstenmal; die allzu gleichgültigen Nürnberger lockte er scharenweise ins Theater durch eine rasch verfertigte Dramatisierung von Millers Roman „Siegwart", welche ihm seitens des geistlichen Vorstehers des „deutschen Hauses" die Exkommunikation zuzog, die erst auf vieles Bitten wieder aufgehoben wurde[1]). Schikaneder wurde wohlhabend und konnte sich Wagen und Pferde halten. Von Nürnberg aus besuchte er seinen Bruder Urban, der Musikus beim Fürsten von Freisingen war, und dieser und seine Frau konnten sich kaum fassen über Emanuels prächtigen Anzug und elegante Manieren — so fein und stolz war er geworden! „Er war wie ein Kavalier damaliger Zeit gekleidet, trug seidene Strümpfe, Schuhe mit hohen roten Absätzen, gelbseidene Beinkleider, gelbseidene mit Silber gestickte Weste, einen Scharlachfrack, einen dreieckigen Hut mit weißen Federn geziert und einen Stahldegen an der Seite."[2]). Der Respekt wurde aber gar groß, als Emanuel eine mit Dukaten gefüllte Börse vorzeigte.

Es folgten längere Aufenthalte in Rothenburg a. d. Tauber, Laibach[3]), Klagenfurt und Linz und eine Spielzeit (vom 17. Sept. 1780 bis Fasten 1781) in Salzburg, während welcher der Ruhm Schikaneders

---

[1]) Friedel a. a. O.

[2]) Carl Schikaneder a. a. O.

[3]) P. v. Radics: Anast. Grün. Vergessenes und Vergilbtes. Leipzig 1879, S. 110. Blätter aus Krain, 7, 83 f. („Älteste Gesch. des Laibacher Theaters").

einen Höhepunkt erreichte[1]). Das Repertoire enthält außer Hamlet, Macbeth, Lear, Julius von Tarent und Emilia Galotti eine Masse von Opern und Singspielen (darunter Glucks „Orpheus“ und Schikaneders Singspiele „Die Lyranten“ und „Das Regensburger Schiff“), Balletten und Pantomimen. Um Törrings „Agnes Bernauerinn“ zu sehen, in der 60 Soldaten mitwirkten, kamen die Leute aus Reichenhall und Berchtesgaden und rauften schon 3 Stunden vor Beginn der Vorstellung um den Einlaß; unter allgemeinem Jubel ließ der schlaue Schikaneder, wie er angekündigt hatte, nicht die unschuldige Agnes, sondern den bösen Vicedom ertränken[2]). In Salzburg lernte Schikaneder die Familie Mozart kennen, der er freien Eintritt ins Theater gewährte[3]); Mozart komponierte Einiges auf die Bitte Schikaneders (wie die Musik zu Geblers „Thamos“) und schickte diesem sogar am 22. Nov. 1780 aus München, obwohl über und über beschäftigt, eine versprochene Arie.

1781 und 1782 spielte Schikaneder im Sommer in Graz, und als das Publikum sich lässig zeigte, verfiel er auf die Idee, das bekannte Soldatenstück „Der Graf von Walltron“ von Möller in Freien, in einem Lager

---

[1]) Vgl. Goth. Th.-Kal. 1782, S. 241. Reichards Theater-Journal, 19. Stück (1782), S. 37 u. 20. Stück, S. 66.

[2]) Theater-Journal 20. Stück, S. 66. Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1783, S. 94. Brahm, Das deutsche Ritterdrama S. 64.

[3]) O. Jahn, Mozart [1]2, 380.

von 200 Zelten aufzuführen[1]); die Offiziere erschienen dabei zu Pferde und die Gräfin Walltron kam in einem wirklichen Reisewagen angefahren. Die Gesellschaft, zu der in Laibach Urban Schikaneder, in Graz dessen Sohn Karl gestoßen waren, begab sich von da nach Preßburg und begann ihre Vorstellungen am 17. Okt. 1782 „mit besonderem Beyfall des Publicums“[2]). Allein auch hier war das Glück nicht von Dauer, und selbst eine Wiederaufführung des „Walltron“ blieb unbesucht; Schikaneder mußte das Theater schließen, entließ einen Teil der Gesellschaft und ging nach Wien, wo er auf dem damals von Gensicke geleiteten Kärnthnerthortheater mit großem Beifall als Gast auftrat[3]). Nach Preßburg zurückgekehrt, eröffnete er das Theater wieder in Kompagnie mit einem gewissen Kumpf; aber das Glück blieb aus — selbst eine überprächtige Aufführung des „Fiesco“ am 11. Februar 1784[4]) konnte ihm nicht aufhelfen. Im Sommer versuchte er es mit einer Reise nach Pest, wo er sich aber, wie es heißt, durch Liebschaften und extemporierte

---

[1]) Wiener Zeitung 1782, Nr. 68. Die 1. Vorstellung war am 4. August 1782. — Über eine Ankündigung von Sprickmanns „Schmuck“ aus demselben Jahre, vgl. Jahresberichte 3; IV 4: 708.

[2]) Bericht über die Eröffnung Preßburger Zeitung 1782, 54. Stück. Über die Pachtung der Redouten vergl. Preßburger Zeitung 1783, 4. Stück.

[3]) Nach Friedels Bericht. — Schon 1776 hatte der Hof in Wien angekündigt, daß das Kärnthnerthortheater jeder Gesellschaft, die sich melde, überlassen werde.

[4]) Vgl. Preßburger Zeitung 1784, 12. Stück.

Reden unmöglich machte; er führte dort als erste deutsche Oper „Die Schule der Eifersüchtigen" auf und veranstaltete große Konzerte[1]). Im September kehrte er nach Preßburg zurück[2]), und es schien, als wolle ihm das Glück nunmehr hold werden. Joseph II. besuchte — auf der Durchreise — das Theater an zwei Abenden (am 8. und 10. Okt.); die Aufführung einer deutschen komischen Oper gefiel dem Kaiser so sehr und erfüllte ihn mit so großem Interesse für den national-gesinnten Direktor, daß er der Vorstellung eines von Schikaneder verfaßten Trauerspiels „Kinder, reizet eure Eltern, und Eltern, reizet eure Kinder nicht," das einen in Ofen am 10. August d. J. geschehenen Doppelselbstmord zweier Liebender behandelte[3]), beiwohnte. Um sich vollends aus der Not zu helfen, soll Schikaneder eine phantastische Komödie geschrieben haben, in der lauter Hühner und Gänse auftraten, und auf deren Inszenierung er seine letzten Mittel verwendete — allein das Stück mißfiel, und Schikaneder mußte das Theater schließen und die Gesellschaft auflösen.

Da mag er sich seiner Erfolge in Wien und der Freundlichkeit des Kaisers erinnert haben. Er begab sich mit Kumpf, Friedel und einigen andern ihm ge-

[1]) Almanach der kgl. städt. Theater in Ofen und Pesth. 1809, S. 26. Die Jahreszahl 1785 ist dort ein Irrtum oder ein Druckfehler.

[2]) Preßburger Zeitung 1784, 74. Stück.

[3]) Vgl. Preßburgerztg. 1784, 81. und 82. Stück; über das dem Drama zugrundeliegende Ereignis ebenda, 66. Stück.

bliebenen Schauspielern nach Wien und veranstaltete vom 5. Nov. 1784 bis zum 6. Jan. 1785 im Kärnthnerthortheater Aufführungen von deutschen Singspielen [1]). Er hatte sich nicht verrechnet. Der Kaiser, der nach vielen Versuchen, eine „ursprüngliche deutsche Oper" zu begründen, endlich die Erstaufführung von Umlaufs „Bergknappen" am 17. Febr. 1778 mit Mühe durchgesetzt hatte, war den fortwährenden Kabalen der Freunde der italienischen Oper größtenteils unterlegen; unter großen Schwierigkeiten war 1782 Mozart's „Entführung" in Szene gegangen, und seit 1783 herrschten die Italiener ungehindert in der alten Macht. Nunmehr erinnerte sich Joseph des national gesinnten Prinzipals, den er in Preßburg kennen gelernt hatte, und er zeichnete Schikaneder's Vorstellungen ungemein häufig durch seinen Besuch aus [2]). Dieser Umstand lockte die Wiener scharenweise herzu; Schikaneder wurde zu einem beliebten und bejubelten Schauspieler, und der Wiener Ausgabe des Friedel'schen Lustspiels „Der Fremde" wurde das von Löschenkohl gestochene Bild Schikaneder's beigegeben.

Die Gesellschaft blieb nicht lange beisammen. Schikaneder betrog seine Frau, diese räumte dem Schauspieler Friedel die Rechte des Gatten ein, Urban Schikaneder

[1]) Vgl.: Ein Quodlibet zum Abschiede, von J Friedel, Schauspieler, Abdera 1785 (enthält eine Liste der aufgeführten Stücke; unter den wenigen Schauspielen befanden sich Friedel's Lustspiel „Der Fremde" und Schikaneder's „Bucentaurus").

[2]) Wiener Zeitung 1784, Nr. 102. Anhang.

zerstritt sich mit seinem Bruder. Endlich ging die Gesellschaft Kumpf-Schikaneder in Wien ein[1]). Frau Schikaneder, Urban und Friedel begründeten eine neue Truppe und gingen nach Klagenfurt; Emanuel blieb in Wien und versuchte, sich dem Nationaltheater zu nähern. Das von ihm eingereichte Lustspiel „Die Hochzeit des Figaro" wurde von der Zensur ganz plötzlich verboten[2]), bald aber fand er Engagement und gehörte vom 1. April 1785 bis 28. Febr. 1786 dem Nationaltheater als Schauspieler an[3]). In dieser Stellung hatte er zunächst kein Glück; er gefiel wohl als Maler Schwindel in Gluck's „Pilgrimmen von Mecca", wurde jedoch am 24. April in der Rolle des Grafen Essex (in der „Gunst der Fürsten") ausgezischt. Es heißt, Brockmann habe ihn zu sehr in den Schatten gestellt, und er hätte nicht komische und Heldenrollen durcheinander spielen sollen[4]). Als er sich aber fast ganz auf das Auftreten in komischen Opern beschränkte, wurde er bald beliebt[5]). Trotzdem konnte Schikaneder, der alte Prinzipal und Organisator,

---

[1]) Goth. Th.-Kal. 1786, S. 226.

[2]) Wiener Blättchen vom 4. Febr. 1785. Fr. Schlögl, Vom Wiener Volkstheater S. 114.

[3]) J. H. F. Müller's Abschied von der k. k. Hof- und Nationalschaubühne. Wien 1802. S. 273 f.

[4]) Wiener Schriftsteller- und Künstler-Lexicon. Wien 1793. S. 120.

[5]) Nach dem Wiener Theaterkalender auf d. J. 1787 (Gerold) S. 143 ff. trat er 1786 auf als Jagdholz in „Felix der Findling", Justin in „Die Dorfhändel", Velten in „Die Dorfdeputierten" u. a.

nicht dauernd in einer untergeordneten Stellung an einem städtischen Hoftheater bleiben. Er sammelte wieder Leute und sandte am 10. Dez. 1785 an den Fürsten Thurn und Taxis nach Regensburg ein Gesuch[1]) mit der Bitte, im nächsten Jahr in Regensburg spielen zu dürfen. Wie immer, betont er darin kräftig das Deutschtum und verspricht, die besten deutschen Stücke, namentlich gute deutsche Opern aufzuführen, und beruft sich, „ohne unbescheiden zu seyn, auf das unparteiische Urteil aller Kunstrichter und Theaterfreunde, die ihn während seiner achtjährigen Direktion spielen sahen, die er nicht nur im röm. Reich besonders in Stutgard, sondern auch in k. k. Erblanden nicht ohne Ruhm führte". Doch schon am 17. Dez. wurde seine Bitte vom Fürsten abgewiesen, „da dermalen nach dem für ietzo unterhaltenden Spektakel keine Veränderung bevorstehe". Nun faßte Schikaneder einen neuen Plan. Gestützt auf die Gunst Josef's II. und auf gründliches Studium des Wiener Theaterpublikums, bei dem er gleichfalls beliebt war, suchte er, noch als Mitglied des Nationaltheaters, beim Kaiser um die Befugnis zur Erbauung eines neuen Theaters auf dem Glacis an[2]). Er war also wohl entschlossen, in Wien

[1]) Im Fürstl. Zentral-Archiv in Regensburg.

[2]) Vgl. (Meynert), Beiträge zu einer Biographie E. Schikaneder's. Wiener Abendpost 1870, Nr. 73/4. — Glossy's Katalog der theatergesch. Ausstellung. Wien 1892. S. 63, Nr. 141. Das Gesuch (das mir Glossy zur Verfügung stellte) vom 18. Jan.; er verspricht darin deutsche und sittliche Stücke zu geben und betont, daß viele jetzt brotlose Menschen dadurch einen Beruf erhalten würden.

zu bleiben und dem 1781 von Marinelli gegründeten Leopoldstädter Theater, das dem volkstümlichen Humor der Kasperliade gewidmet war, ein Konkurrenzinstitut entgegenzusetzen, das Volk durch lustige Spektakelvorstellungen, den Kaiser durch Pflege der deutschen Oper für sich zu gewinnen.

Er erhielt im Februar 1786 die Erlaubnis, ein neues Theater zu bauen; „nicht auf dem Glacis, sondern in einer Vorstadt, auf einem nicht zur Fortification gehörigen Grunde". Aus einem unaufgeklärten Grunde — Liebschaften? Schulden? — verließ er jedoch im März plötzlich, ohne von der eben erlangten Concession Gebrauch zu machen, Wien und begann an der Spitze einer neubegründeten Gesellschaft das alte Wanderleben. Er hatte vor, Schwaben und die Schweiz zu durchziehen [1]), beschränkte sich aber anscheinend auf Süddeutschland. Am 1. Nov. 1786 kündet er von Memmingen aus der Stadt Augsburg seinen Besuch für den Winter an [2]). Eine zweite Bitte an den Fürsten Thurn und und Taxis hatte Erfolg; Anfang 1787 wurde mit ihm ein Vertrag auf ein Jahr geschlossen, und am 29. Mai übernahm Schikaneder die Direction in seiner Geburts-

[1]) Goth. Th.-Kal. 1787. S. 219.

[2]) Monatshefte für Musikgeschichte 30 (1898), Nr. 6. Den betreffenden Brief besitzt die Stadtbibliothek zu Augsburg (Fachkatalog für deutsches Drama und Theater der Musik- und Theaterausstellung. Wien 1892. S. 125.).

ſtadt Regensburg[1]). Der Fürſt bewilligte ihm jährlich 4000 Gulden gegen Leiſtung von Billets an das fürſtliche Haus.

Schikaneder war ein berühmter Mann; ſeine Vorſtellungen im Freien, ſeine Liebe zur deutſchen Kunſt hatten ihm einen Namen gemacht, und eines ſeiner Singſpiele „Die Lyranten" war allerorten Repertoireſtück geworden. Auch die übrigen, von der Kritik vernichtend beurteilten Stücke thaten ihre Wirkung. Während ſeiner Regensburger Direktion zeigen ſich zum erſtenmal deutlich ſeine ſchlimmeren Eigenſchaften: ein halb prahleriſcher, halb ſerviler Unternehmungsgeiſt macht ſich bemerkbar; kein Mittel zur Ausführung ſeiner Ideen iſt Schikaneder zu plump; er giebt phantaſtiſche Stücke voll niedageweſener Pracht und macht ſich durch bombaſtiſche Ankündigungen und übertriebenen Patriotismus lächerlich.

Schikaneders Regensburger Repertoire iſt von einer ſtaunenswerten Mannigfaltigkeit. Die Räuber, Kabale und Liebe, Don Carlos, Emilia Galotti, Richard III. (nach Weiſſe) ſind darin ebenſo zu finden wie Mozart's

---

[1]) Vgl. darüber: Goth. Th.-Kal. 1788, S. 198ff., 1789, S. 202ff. Mettenleiter S. 265. Neueſtes Theaterjournal für Deutſchland. Leipzig 1788, S. 72 ff. — Ein ſtehendes Theater beſtand in Regensburg ſeit etwa 1750. Die Fürſten Thurn und Taxis unterhielten meiſt franzöſiſche und italieniſche Truppen, bis der Fürſt Karl Anſelm dem Drängen der Bürger nachgab, ein „national-deutſches Schauſpiel" einzurichten. Vergl. Mettenleiter S. 258 ff.

„Entführung“, Martins „Cosa rara“, Dittersdorfs „Apotheker und Doktor“; überdies eine ganze Masse von Schau- und Lustspielen, Possen, komischen Opern, Balleten und Pantomimen. Freilich wurden Schikaneders eigene Stücke nur allzuhäufig aufgeführt; und Schikaneder, der auch fast in jedem aufgeführten Stücke als Schauspieler auftrat[1]), begann der Ausführung seiner seltsamen Ideen allzusehr zu huldigen. Einmal gab er ein „tragisch-komisches Quodlibet“ — ein fünfaktiges Gemengsel von Schauspielszenen und Opernarien; Babos „Otto von Wittelsbach“, der in Regensburg verboten war, führte er anstandslos unter dem Titel „Wilhelm von Ortenburg“ auf, „mit sehr wenigen und auch eben nicht sehr passenden Veränderungen“; da ihm das Stück zu lang war, halbierte er es und verteilte es (ähnlich wie Goethe seinen Götz) auf zwei Abende. Auch hier veranstaltete er große Spektakelaufführungen im Freien. Zuerst gab er den „Walltron“ (am 27. Aug. 1787), der mit den folgenden Worten angekündigt wurde[2]).

„Das ganze Stück wird vollkommen nach der Vorschrift des Verfassers mit allem möglichen Pomp und Pracht dargestellt. 1) wird vor Anfang des Stückes durch das ganze Lager Reveille geschlagen. Die Offiziere kommen zum Frühstück. 2) Die Gräfinn

[1]) Nach Goth. Th.-Kal. 1788 S. 198 waren seine Hauptrollen: Ed. Ruhberg (in Iffands „Bewußtsein“), Jobsen Zeckel (in Weisses „Lust. Schuster“), Graf Klingsberg (in Schröders „Krieg“), Sturmwald („Doktor und Apotheker“), Heinrich IV. u. a.

[2]) Vgl. Goth. Th.-Kal. 1788, S. 89.

v. Walltron, die in einem wirklichen Postzug ihren Gemahl zu überraschen kommt. 3) Das Standrecht. 4) rückt das Exekutionscommando zu Pferd aus und formirt den Kreiß. 5) Lieutenant Kronenburg, der zu Pferd den Pardon bringt. 6) in Begleitung einiger Kavaleristen der Prinz in vollem Carriere im Augenblick, da Walltron sterben soll, zur Rettung herzueilend. Und dann der anrückende Feind, das Battaillon Quarré-Feuer, das Granadenwerfen der Grenadiers, das Kanonieren inzwischen, erregen gewiß die größte Täuschung und rühren mit Macht an das Herz jedes empfindsamen Zuschauers."

Der ungeheure Erfolg ermunterte ihn, sein eigenes (direkt nach dem Walltron gearbeitetes) Schauerstück „Der Grandprofos", im Freien zu geben und wie folgt anzukündigen:

„Um dieses Stück noch mehr in das Licht zu stellen, sind weder Fleiß noch Kosten gespart worden. Das Lager steht ganz anders als bei Walltron, die Angriffe der Husarenposten, das abwechselnde Kanonen- und Musketenfeuer, der kriegerische Lärm vom Angriff des Feindes und der Gefahr, in die der König gerathen, nebst vielen andern im Lager gewöhnlichen Auftritten, trocknen die Thränen ab, die man einer unglücklichen, beynah unschuldigen Frau geweint hat."

Der Erfolg dieses blutrünstigen, wieder in einem modernen Kriegslager spielenden Schauerstücks übertraf alle Erwartungen, und im Handumdrehen hatte Schikaneder ein neues Stück geschrieben: „Der Kampf Hanns Dollingers mit dem Heiden Krako, ein ganz neues aus der vaterländischen Geschichte gezogenes großes Schauspiel"; die Ausgestaltung einer Regensburger Lokalsage zu einem Ritter- und Spektakelstück ohnegleichen, voll widerlicher Frömmelei und falschen Patriotismus. Auf der „Oberwehre", einer in der Donau gelegenen Insel,

die zu jener Zeit mit einem Pfeiler der Donaubrücke brückenartig verbunden war, ging die einzige Aufführung dieſes Dramas (am 20. Juli 1788) vor ſich[1]). Der 1. Akt ſpielte in einem Dorf, der 2. im Garten des Kaiſers, der 3. brachte eine ſchauerliche Sitzung des Blutgerichts „in einem neu verfertigten Turm, wie es in alten Zeiten gehalten worden, auf das Genaueſte vorgeſtellt", und das große Turnier zwiſchen Dollinger und dem vom Teufel beſchützten Krako. Der Kaiſer kam in einem Triumphwagen „unter Begleitung geharniſchter Ritter und Freudengeſang der Meiſterſinger unter Trompeten- und Pauckenſchall" gefahren; der Kampf wurde „wie es zu alten Zeiten üblich war, zu Pferde vorgeſtellet", die Pferde waren geharniſcht, und es wurden „die nähmlichen Lanzen im Zweikampff gebraucht, die Dollinger und Krako ſelbſt führten." Die „Meiſterſinger" ſchloſſen das Stück mit einem Freudenlied auf den bayriſchen Ritter.

Dieſe Aufführung wurde zu einem wahren Triumph für Schikaneder; 3000 Perſonen wohnten ihr bei, nnd die Einnahme betrug über 1500 Gulden[2]). Allein der Ruhm hatte für Schikaneder ſelbſt eigentümliche Folgen. Immer glänzender wurden ſeine Vorſtellungen, immer prahleriſcher ſein Gebahren; endlich gewann eine nahezu krankhafte Sinnlichkeit und Lebensluſt in ihm die Oberhand, er wurde ein Praſſer und Lebemann, ſtellte ſeinen

[1]) Eine Ankündigung im Archiv des Regensburger Rathauſes.
[2]) Mettenleiter S. 265.

Schauspielerinnen nach und gefiel sich darin, bewundert und angestaunt zu werden, als Wirt und Gastgeber ebenso wie als Schauspieler und Dichter. Was ihn seinerzeit berühmt gemacht hatte, Aufführungen im Freien, Auftretenlassen von Tieren u. ä., übertrieb er jetzt ins Maßlose — es ist, als entfalte er Pracht und Aufwand mehr aus Verschwendungssucht als aus Geschäftsgeist. Ganz diese Art und Weise der Lebensführung wie der Theaterdichtung setzte er später in Wien fort, wo ihn Erfolge und Reichtum zum Wüstling im Leben und in seinen Stücken werden ließen.

Die Spektakelvorstellungen in Regensburg wuchsen ins Ungeheuerliche. Die Inszenierung der Oper „Balders Tod" (aus d. Dän. des Ewald) übertraf alles Dagewesene, und bald nachher meldete man nach allen Richtungen, Schikaneder habe „Die Räuber oder den Fall des Mooriſchen Hauses" im Freien gegeben — umgeformt zu einem großen Prunk- und Kriegsspiel, dessen Hauptszenen eine Schlacht zwischen den Räubern und dem Militär sowie der Brand und Einsturz des Mooriſchen Schlosses gewesen seien[1]).

Schon bei solchen Meldungen begannen die Zeitungen, die seinerzeit Schikaneders originelle und neue Ideen so begeistert verkündet hatten, einen ironischen Ton anzuschlagen, der sich allmählich steigerte. Spöttisch und

[1]) Tieck beschreibt bekanntlich in seinem Roman „Der junge Tischlermeister" eine ähnliche Aufführung (über eine Walltron-Vorstellung im Freien vgl. man den 4. Teil des „Phantasus").

gehässig melden sie „Schikaneders neuesten Unsinn“, drucken seine Theaterzettel unter dem Titel „Posaunenton“ ab, und lauern geradezu auf das Erscheinen seiner Dramen. Als Schikaneder 1787 seinen „Grandprofos“ drucken ließ und in der Vorrede erklärte, er erstrebe keinen litterarischen Ruhm, sondern schreibe als Schauspieler und Directeur bloß für die Kasse, stürzte sich die Kritik auf das Drama, und die „Allg. Deutsche Bibliothek“, die seine Stücke mehr als einmal ein „Gewäsch“ genannt hatte, das einen für das schlechteste Schauspiel ausgesetzten Preis gewinnen könne (vgl. LVI, 121 u. LXIII, 416), sprach dem Dichter allen gesunden Menschenverstand und jede Bekanntschaft mit den Sitten und mit der Sprache ab und meinte, daß Schikaneder noch 17 ähnliche Produkte herausgeben wolle, könne einem Thränen auspressen (Anhang III, 1826). Von da an war Schikaneders Name verpehmt, und er konnte die erzürnte Kritik nimmer durch den Hinweis auf den Beifall des Publikums versöhnen — eine Art Kotzebue im Kleinen, mit dem er auch sonst in Routine, Vielseitigkeit und Produktivität manche Ähnlichkeit hat. Dieser Kampf Schikaneders mit der Kritik, der später oft bedenkliche Formen annahm, begann während der Regensburger Direktion, von der noch 1800 J. L. v. Heß in seinen „Durchflügen durch Deutschland, die Niederlande und Frankreich“ (7, 85) klagend sagt, sie habe viel Anklang gefunden, „trotz der sittlichen Unlust und dem Eckel über den salzlosen Witz, den man anfänglich fühlte“; „diese

für den Pöbel geeignete Theaterdirektion" habe das Regensburger Publikum tief herabgezogen.

Trotz der Gunst des Publikums wurde Schikaneders Stellung in Regensburg endlich unhaltbar. Mit Karl Schikaneders Angabe, sein Oheim habe sich wieder durch Liebschaften ruiniert, stimmt der Inhalt mehrerer im Regensburger Theaterarchiv befindlicher Aktenstücke, denenzufolge Anfang 1789 wegen der Entlassung einiger Aktrizen (und wahrscheinlich der vorhergegangenen Ereignisse) ein Streit zwischen dem Fürsten und Schikaneder entstand. Der 1788 erneuerte Vertrag wurde gelöst, und Schikaneder legte die Direktion nieder.

Was sollte er thun? An die Stelle der alten Wanderlust war längst das Behagen an einem ruhigen Paschaleben getreten. Wieder zog es ihn nach Wien, das ihm als der einzige Ort erscheinen mochte, wo er als Dichter und Schauspieler, als Prinzipal und Mensch sein Glück machen könne. Wozu er sich zunächst entschloß, ist unentscheidbar. Er soll an Marinelli um Engagement am Leopoldstädter Theater geschrieben und eine zusagende Antwort erhalten haben[1]). Allein durch eine zweite Version — Frau Schikaneder habe ihren Mann von Wien aus gebeten, die Direktion des bisher von ihr geleiteten Freihaustheaters zu übernehmen — würde es erklärlich, warum Schikaneder mit seiner ganzen Gesellschaft (derselben, die er 1786 in Wien gesammelt

[1]) Theaterzeitung 1827, Nr. 41.

hatte) von Regensburg nach Wien kam [1]). Sein Hauptgedanke war sicherlich der, vorerst nach Wien zu kommen, um dort früher oder später mit Benutzung der Theaterkonzession seinen alten Plan auszuführen.

Und so nahm Schikaneder Anfang 1789 leichten Herzens, hoffnungsfreudig und voll gespannter Erwartung von Regensburg Abschied und reiste nach Wien.

---

[1]) Goth. Th.-Kal. 1789, S. 202 stimmt die Aufzählung der Mitglieder der Regensburger Truppe völlig mit den Namen der Schauspieler des Freihaustheaters unter Schikaneder. Er hätte dann, um seine gewohnten Leute um sich zu haben, die Regensburger Gesellschaft mitgebracht und die bisherigen Schauspieler des Freihaustheaters entlassen.

2. Schikaneder in Wien[1]).

a. Das Freihaustheater. 1789—1801.

Schikaneder, der mutige Vorkämpfer für die deutsche Schauspielkunst, kam eben zur rechten Zeit nach Wien. Seit dem rasch verflogenen Frühling der deutschen Oper um 1780 herrschte die italienische Oper unumschränkt im Hoftheater, allein das Bedürfnis nach einem deutschen, Wienerischen Drama, bei dem es etwas zu sehen und zu lachen gäbe, war mächtiger als je, und man versuchte häufig, ein dauerndes Wiener Volkstheater zu begründen. In der Leopoldstadt kam es, nachdem mehrere Unternehmungen (Jos. Berner 1776 in einer Holzhütte; Salamoni 1777 im Graf Czerninschen Gartengebäude) eingegangen waren, zur Erbauung des Leopoldstädter

[1]) Unsere Theaterkanzleien hat Nachlässigkeit und Gewinnsucht alles Materials beraubt. Ich lege meiner Darstellung zugrunde das „Chronologische Verzeichnis" von Voll (enthaltend alle Wiener Premièren von 1794 bis 1807), die gleichfalls 1794 beginnenden Tagebücher Rosenbaums (Hofbibliothek) und die bisher von der Forschung nicht ausgenützten fünfbändigen „Materialien zur Geschichte der Oper und des Ballets in Wien", gesammelt von Leop. v. Sonnleithner (im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde).

Theaters durch Karl Marinelli, der 1779 mit Math. Menningers Truppe von Baden gekommen war; er erwarb (am 2. Febr.) 1781 ein Privilegium „für alle Arten Schauspiele und Pantomimen mit Ausnahme des Ballets“ und eröffnete das neue Haus am 20. Okt. desselben Jahres. Er gab meist Kasperliaden, Erneuerungen und Weiterbildungen der alten Hanswurstkomödien und Bernardoniaden (Kasperle, der lustige Hechel- und Mausfallenkrämer, Kasperle der verstellte Bassa von Hassabassa, Kasperl der Zauberer wider seinen Willen, Kasperl der ABC-Schütz, Kasperle der eifersüchtige Gärtner u. ä.); Kasperl in der Gestalt seines bejubelten Darstellers Laroche wurde zur typischen Figur wie vordem Hanswurst und trug dem Theater die Bezeichnung „Kasperltheater“ ein. Auch Marinellis Zauberstücke stammten von der Maschinenkomödie Kurz' und seiner Genossen ab. Außerdem zeigt das Repertoire schon die Anfänge des spätern Wiener Lokalstücks („Der Ungar in Wien“ v. Marinelli), der Travestie („Alceste“ 1783) und des Schaustücks (etwa Marinellis „Don Juan oder der steinerne Gast“, der bis 1819 im Repertoire blieb); ferner Ritterdramen und Nachahmungen der in der Zeit gelegenen Tendenzstücke wie etwa „Der Großmütige“, „Der Hurone“, „Der Deserteur aus Kindesliebe“. Schikaneders Lust- und Singspiele erfreuten sich großer Beliebtheit; er gehörte zu den meistaufgeführten Autoren. Seit Schikaneder 1785 seinen Plan, Wiener Theaterdirektor zu werden, plötzlich aufgegeben

hatte, war Marinellis Theater mächtig aufgeblüht; die ebenso phantastischen wie produktiven Theaterdichter Heusler und Perinet begannen, unterstützt von dem 1786 engagierten Kapellmeister Wenzel Müller, aus dem Vorhandenen mit Benützung der verschiedensten Muster und Vorlagen eine wahre Hochflut von neuen Stücken zu schaffen.

Auf der Wieden, wo schon 1776 die vielgewanderten Brüder Käß in einer Holzbude im großen Hof des fürstl. Starhembergischen Freihauses gespielt hatten, waren spätere Unternehmen (1783 Wilhelm im gräfl. Losi'schen Haus; 1786 Franz Leimberger im Haus zum blechernen Turm) infolge der Konkurrenz mit Marinelli eingegangen. Da begann der Schauspieler Christian Roßbach (1760—1793) 1786 im Freihaus an der Stätte der alten Käß'schen Bude den Bau eines Theaters, das er am 7. Okt. 1787 „mit einem Zauberstück" eröffnete. Er übergab die Direktion am 24. März 1788 dem nach Wien zurückgekehrten Liebespaar Friedel und Frau Schikaneder. Friedel trennte sich bald von seiner Gefährtin und verließ Wien (er starb am 31. März 1789 in Klagenfurt); Eleonore Schikaneder und ihr neuer Kompagnon Anton von Bauernfeld konnten sich Marinelli gegenüber nicht halten, und das Theater begann Anfang 1789 zu wanken, eben als Schikaneder nach Wien kam[1]). Er versöhnte sich mit seiner Frau, sagte

[1]) Schikaneder verließ Regensburg erst 1789; die bis Goedeke[3] festgehaltene Meinung, Schikaneder habe die Direktion am

Marinelli ab, und war am 1. April 1789 Mitdirektor des k. k. priv. Theaters im Freihause auf der Wieden — nicht in Marinellis Diensten, sondern ein Konkurrent dieses Glücklichen.

Er erfaßte seinen neuen Beruf mit Feuer und rastlosem Fleiß. Alle seine Kenntnisse und Erfahrungen, seine Phantasie und Findigkeit setzte er gegen Marinelli in Bewegung. Als Direktor, Darsteller und Dichter lokalisierte er sich selbst für das Wiener Volk, dessen Geschmack er unermüdlich studierte. Die von auswärts mitgebrachte Pflege szenischen Pomps lokalisierend, wurde er der Schöpfer der Wiener „Pferdekomödie". Als er durchschaut hatte, was die Wiener verlangten, verwandelte er sich binnen kurzem in einen spezifisch Wienerischen Dichter — ja er wurde ein Hauptfaktor für die Entwicklung des Wiener Volkstheaters. Seinen Vorteil schlau erfassend, machte er sich zum patriotischen, begeisterten Wiener, und seine unglaubliche Anpassungskraft bewirkte, daß er, der Fremde (wie etwa vor ihm W. Schmeltzl, Abraham a sancta Clara, Stranitzky und Kurz-Bernardon) wirklich zum Typus des verschwenderischen, lebensfrohen, dabei künstlerisch veranlagten Wienerkindes wurde. Auch in das Wienertum außer der Bühne fand er sich bald; seine Schmausereien und Gelage waren

1. April 1788 von Friedel übernommen, ist nicht richtig. Gloffy bringt in seinem Katalog schon 1789. Durch ihn erhielt ich das Gesuch Schikaneders um Erneuerung der Konzession, diese wurde am 11. Juni 1790 bewilligt.

nicht minder besucht und beliebt als seine Zauberopern und Spektakelstücke.

Das Freihaustheater[1]), dessen Standort wir heute nicht mehr bestimmen können[2]), war nach Castelli einer länglich-viereckigen Kiste von der Größe des Josephstädtertheaters ähnlich und aus Holz erbaut. Schikaneder legte sich gleich zu Anfang mächtig ins Zeug. Den Possen Marinellis stellte er gute Singspiele gegenüber (Martins „cosa rara", Paësiellos „Barbier," Weisses „Ärndtekranz" u. a. m.); zur „cosa rara" schrieb er einen zweiten Teil „Der Fall ist noch weit seltener!" und dichtete möglichst rasch nach dem Muster der Heusler und

---

[1]) Litteratur: J. Friedel: Antrittsrede bei Eröffnung des Theaters im hochfürstl. Starhembergischen Freihause 24. März 1788. Kritisches Theaterjournal von Wien 1788. Theateralmanach (Kurzbeck), Wien 1794. Perinet, Theatralischer Gucktasten, Wien 1807, S. 7 f. Kurze Darstellung der Entstehung, Fortschritte und des gegenwärt. Zustandes aller Schauspielhäuser in Wien, 1808, S. 17 f. Castellis Memoiren 1, 229 ff. (= Nordmanns „Salon" 1853; 2, 164). Realis, Kuriositätenlexikon von Wien 1, 455. A. Schmidt: Das Freihaustheater = Der Wanderer 1869, Nr. 352. C. F. Pohl: Zur Gesch. der Vorstadttheater Wiens = N. Fr. Presse 1869, 17./18. Dez. Fr. Schlögl, Vom Wiener Volkstheater S. 51 ff. C. Glossy, Katalog der theatergesch. Ausstellung d. Stadt Wien 1892, S. 62. E. Horner: Die ersten Aufführungen der Jugenddramen Schillers in Wien = Allg. Zeitg. (Beilage) 1897, Nr. 123.

[2]) In „Altwien" 6, 35 sind die einander durchaus widersprechenden Angaben darüber zusammen gestellt; die Frage scheint mir durch die 6, 55 angeführte Angabe eines bisher unbekannten Buchs nicht gelöst.

Perinet eine Zauberoper „Der Stein der Weisen", deren Akte er, um Zeit zu sparen, von verschiedenen Musikern gleichzeitig komponieren ließ[1]). Schließlich — das war das Kühnste, schuf er sich, da er den „Kasperle" Marinelli überlassen mußte, einfach einen eigenen komischen Typus, den „Dummen Anton", den er zum Helden von 7 verschiedenen Possen machte, wie Kasperl der Held aller Kasperliaden war. Damit hatte er die Wiener gewonnen, und mancher fiel von „Kasperle" ab und ging zum „Anton" über.

Die Gesellschaft Schikaneders bestand in dieser ersten Zeit aus den Herren Henneberg (Kapellmeister), Herzfeld, Giesecke, Kellner, Nouseul, Gerl, Helmböck, Andrasch, Starke, Moll, Trittewein, Weis, Brenner, Schack, Wallerschenk, Neumann, Schmerek, Stechenmacher, und den Damen: Schikaneder, Seve, Miesser, Jagdstein, Perchtold, Stechenmacher, Leiser, Korndorfer, Freno, Lichthaber (Mesdames), Perchtold und Gottlieb (Dmlles). Schikaneder selbst, der nicht nur Helden, Liebhaber und Väter im Trauer- und Lustspiel gab, sondern auch „Buffons und andere Rollen in der Oper", holte sich die meisten Lorbeeren in derbkomischen Rollen[2]). Er war groß und

[1]) Dieser Gewohnheit blieb er auch später treu; vgl. Theateralmanach f. 1794, S. 188: „man arbeitete an diesen Operetten wie an einem Hause."

[2]) Die „Gallerie von deutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der älteren und neueren Zeit. Wien 1783 (von Abraham Peiba)" sagt von ihm S. 198: „seine Gesichtsbildung, sein Wuchs ist schon von Natur ungemein vorteilhaft und schön;

ſtattlich und ſcheint eine große Geſchmeidigkeit des Körpers und ein unendlich ausdrucksvolles Mienenſpiel beſeſſen zu haben. Mehr als durch ſeine Komik wirkte er durch innige Gemütstiefe. Das lobt Caſtelli beſonders an ihm, während er Schikaneders Gattin „eine ungeheuer dicke Frau mit etwas ſchielenden Augen“ nennt, „zu nichts brauchbar als zu bürgerlichen Weibern.“ Auch Schikaneder wurde bald wohlgenährt und fett, was ihn immer mehr auf Väter- und komiſche Rollen beſchränkte. Seinen Schauſpielern war er ein Vater und redete ſie auch ſtets als „Kinder“ an; beſonders junger talentvoller Anfänger nahm er ſich freundlich an. Bei der Aufnahme neuer Mitglieder ſah er ſehr auf körperliche Schönheit, er ſoll einen Jüngling namens Herzfeld nur ſeiner Schönheit wegen engagiert haben. Im Übrigen galt dieſer Grundſatz wohl meiſt bezüglich junger Damen; war doch der mädchenfreundliche Schikaneder ſtets in mehrere Liebſchaften mit Aktrizen verwickelt. Alle alten und neuen Bekannten hatten jederzeit Zutritt in ſein Haus und zu ſeinen prächtigen Geſellſchaften und Feſten, bei denen viel geſchwelgt wurde. Erneuert wurde aber auch die alte

---

er iſt groß, ſehr wohl gewachſen, und hat eine ausgebildete, ſchöne Stellung. Er ſpielt alle erſten Rollen; Liebhaber, komiſche Väter, Tyrannen und Helden. Sein Anſtand, ſeine männlich reine Sprache, ſein Gebärdenſpiel, das er ſehr in ſeiner Gewalt hat, alles zeigt in ihm den guten Schauſpieler. Im Singſpiel nimmt er meiſtens die komiſchen Rollen, verfällt aber zuweilen in's allzu Niedrigkomiſche und übertreibt. Seine Stimme iſt rein, melodiereich; er ſingt mit Einſicht und Geſchmack.“

Freundschaft mit Mozart, und Schikaneder trat der Freimaurerloge „Zur gekrönten Hoffnung im Orient in Wien“ bei[1]), der auch Mozart angehörte. Mozarts Schwägerin, Mdme. Hofer wurde Sängerin bei Schikaneder, und schon 1790 komponierte Mozart für sie eine in den „Stein der Weisen“ eingelegte Arie.

Die Konkurrenz mit dem Leopoldstädter Theater stand 1791 Patin bei der Oper, welche Schikaneders Lebensglück werden sollte, der „Zauberflöte.“ Bei der von Mozart selbst dirigierten Première (30. Sept. 1791) wegen schlechter Ausführung nicht sonderlich beklatscht, erhielt das Werk bald nachher ungeheuren Beifall, trat einen Siegeszug durch ganz Deutschland an und machte Schikaneder reich und doppelt berühmt — ein schwerer Schlag für Marinelli. Das Freihaustheater wurde bald eine Opernbühne ersten Ranges. Neben unzähligen Wiederholungen der „Zauberflöte“ erscheinen „Figaro“ und „Don Juan“, Haydns „Ritter Roland“, Winters „Helena und Paris,“ Bendas „Ariadne auf Naxos,“ Dittersdorfs „Gutsherr“ (die Première vom Komponisten dirigiert), „Rotes Käppchen“ und „Betrug durch Aberglauben“ und Schikaneders komische Oper „Die Waldmänner“ (1793). In seinen Zauberstücken („Der wohlthätige Derwisch,“ „Die Eisenkönigin,“ „Der Zauberpfeil“) entfaltete Schikaneder (soweit dies in dem

[1]) Lewis, Geschichte der Freimaurerei in Österreich. Wien 1861, S. 39.

kleinen Theater möglich war) ebensolchen Prunk wie in seinen alten Ritterstücken mit ihren Kämpfen und Aufzügen. Von Soldatenstücken gab er den „Walltron," seinen „Grandprofos" und 1792 ein neu verfaßtes Soldatensingspiel „Die Kriegsgesetze oder die deutsche Griechin." Daneben finden sich „Kinderballete," große Konzerte und Akademien.

1792 erschienen von „Em. Schikaneders sämtlichen theatralischen Werken" die ersten 2 Bände, enthaltend die Ritterstücke und einige Lustspiele. Vernichtend war das Urteil der Kritik; die Jenaische „Allg. Litteraturzeitung" verhöhnte ihn in 2 Rezensionen[1]) als den berühmten Mann, der sein Publikum mit Menschen, die wie Tiere aussähen, mit Tieren, welche Menschenverstand hätten, mit Zauberern und Einfaltspinseln belustige, und nannte ihn „einen vollkommen elenden dramatischen Sudler." Ganz Deutschland kannte ihn jetzt als den Dichter der „Zauberflöte," deren Text man allgemein als Albernheit und sprachlichen Frevel bezeichnete. Dadurch wurde sein Name dauernd mit Wien in Verbindung gebracht, und man gewöhnte sich, ihn für den Typus des „elenden Skribenten" und für den Hauptvertreter des Dekorations- und Spektakelstücks zu halten; „schikanederisch" nannte man jedes Stück, worin es neben läppischem Witz hauptsächlich auf Prunk und Aufwand abgesehen war; — der Name wurde zur Bezeichnung

[1]) 1793, S. 123 und 1796, S. 343 f.

der Gattung, zum Schlagwort, und als solches finden wir ihn bei A. W. Schlegel, Tieck, Kotzebue, Jean Paul, Börne u. v. a., die sich über ihn (den sie für die ganze Wiener Dramatik verantwortlich machen) empören oder lustig machen. Auch darin erinnert Schikaneder an Kotzebue; er ist einer von jenen, über die am meisten in der Litteratur geschimpft wurde.

In den Vorwurf, gegen Mozart schurkisch gehandelt zu haben, den man Schikaneder heute noch macht, stimme ich nicht ein. Er war ein gewinnsüchtiger, leichtsinniger Mensch, der zu geschäftlichen Zwecken nicht immer die lautersten Mittel anwendete — aber er kann unmöglich, wie es heißt, Mozart ausgesogen und die Partitur der „Zauberflöte" gegen sein Wort vervielfältigt und verkauft haben. Als Mozart starb, war die (in Deutschland erst 1794 aufgeführte) Oper keineswegs berühmt; nie kann also Mozart: „Der Lump!" gerufen haben, nachdem er erfahren hatte, Schikaneder mache mit der Oper im Ausland Geschäfte. Wahrscheinlich glaubte Schikaneder durch Mozarts Tod seine Verbindlichkeiten teilweise gelöst und erfüllte die Forderungen der Witwe nicht; die Schmähungen der erbosten Frau und ihres zweiten Mannes Nissen wurden von Schikaneders Feinden begierig weitergetragen und so entstand die Fabel von der Schurkerei Schikaneders gegen den kindlich arglosen Mozart [1]).

[1]) Dafür spricht z. B. die gehässige Erfindung Nissens (Biographie W. A. Mozarts 1828, S. 572), Schikaneder sei, während Mozart starb, herumgelaufen, schreiend: „Sein Geist verfolgt mich allenthalben! er steht immer vor meinen Augen!"

In Wien hatte damals jeder Aufwärtsstrebende bald Hasser und Neider; was hat man kurz nach Mozarts Tod über diesen gelogen! Auch Schikaneder waren zugleich mit dem Glück unermüdlich schürende Feinde erstanden. Oft hatten sie wohl recht, wie wenn sie sagten, Schikaneder sei zu eitel als Dichter und lasse selbst erfolgreiche Opern, deren Text nicht von ihm sei, bald wieder fallen[1]). Die Behörde traute ihm wohl nicht recht, aber das Publikum hatte er für sich, und so verschwenderisch er Bühne wie Lebensweise gestaltete nahm er immer noch Riesensummen ein. Das Repertoire des Jahres 1794 enthielt außer Mozarts „Così fan tutte“ (= „Die Schule der Liebe“ von Gieseke) Gotters „Romeo und Julie“, Shakespeare-Schinks „Bezähmte Widerbellerin“, Lafontaines „Tochter der Natur“; Giesekes „travestierten Hamlet“, der großes Glück machte; und massenhaft Spektakelstücke. Das Theater wurde um ein Stockwerk erhöht und „neu verziert“[2]), und man ging weit häufiger „zum Schikaneder“ als „zum Kasperl“. Die Wiener bejubelten Schikaneders prunkvolle Zauberopern ebenso wie seine sentimentalen Volksstücke; sie platzten fast vor Lachen

[1]) Wiener Theateralmanach (1794; S. 186), Schikaneder hatte z. B. Süßmayers „Moses“ schlecht besetzt und dürftig ausgestattet gegeben und trotz großen Beifalls nach wenigen Aufführungen abgesetzt.

[2]) Wiener Theateralmanach f. 1795; S. 56. 1791 war Schikaneders Neffe Carl, 1792 seine Nichte Anna, 1793 Mozarts Schwager Haibel ans Freihaustheater gegangen.

über den Einfall, „Die Fiaker in Wien“ auf die Bühne zu bringen, und der „Eipeldauer“ meinte, jetzt müsse man nur noch die Lemoniweiber und Kästenbraterinnen aufführen[1]). Um „Die Waldmänner“ sehen zu können, ließ man sich halbtot drücken[2]). Trotzdem Marinelli in Perinet und Hensler zwei Dichter besaß, die es mit Schikaneder aufnehmen konnten — solche Erfolge konnte er nicht aufweisen.

Seit 1791 besaß auch die Josephstadt ein von Karl Mayer gegründetes Volkstheater, und um jede Konkurrenz zu ersticken, bat Schikaneder am 31. März 1794[3]) um die Erlaubnis, „eine neue Art von Schauspielen, die Herculiaden oder olympische Spiele nach der Weise der alten Griechen darstellten, im Prater wochentlich viermal geben zu dürfen; wochentlich die Einnahme eines Tages wolle er zum Besten der hinterlassenen Witwen und Waisen der im Feld gebliebenen K. K. Soldaten widmen.“ Da protestierte Marinelli in einer eilig überreichten Bittschaft (vom 22. April) verzweifelt gegen Schikaneders Absicht, und die n.-ö. Regierung trat für Marinelli als einen wirklichen Bürger von sittlichem Betragen und loyaler Denkungsart ein. Das Directorium in cameralibus et publico-politicis entschied (am 26. Mai): „Schikaneder wäre

[1]) Eipeldauerbriefe 1794; 4, 31.

[2]) Eipeldauer 1794; 6, 39 f.

[3]) Wiener Abendpost 1870, Nr. 83. Die Gesuche stellte mir Glossy zur Verfügung.

mit seinen unter dem Namen von prächtigen griechischen Volksschauspielen auf Gaukeleien berechneten Antrage abzuweisen."

Schikaneder konnte sich trösten mit dem Erfolg, den seine Oper „Der Spiegel von Arkadien" (Nov. 1794) errang. Das Theater war schon 17 Tage vor der Première ausverkauft[1]); bis zum 16. Dez., in einem Monat, wurde die Oper 26 mal gegeben[2]). Nach wenigen Tagen sang man die Arien auf allen Straßen — „in ein paar Tägn führ'n d' Bierhäuselmusikanten schon d' ganze Opra um ein' Kreuzer auf", meinte der vorlaute Eipeldauer[3]). Derselbe widmet der neuen Oper ganze Seiten seiner originellen Briefe; „so ein Stück ist noch auf kein Theater gewesen!" ruft er begeistert aus[4]); „'s Hör'n und 's Seh'n vergeht einem. Eh' der Herr Vetter ein Pris Toback schnopft, ist schon wieder ein andre Vorstellung da, und d' eine is schöner gmahl'n als d' andre!" Als am Schluß gar Jupiter als Dudelsackpfeifer erscheint und zur Hochzeit einlädt, ist es ganz aus mit seiner Zurückhaltung; „da habn d' Zuschauer 's Maul und d' Augen aufgrissen und habn sehn wolln, was das für ein Hochzeit wird; aber da wird auf einmal ein Schnitt durchgmacht und anstatt 'n Hochzeitssaal ist der Himmel da, und dort sitzt der Gott

[1]) Rheinische Musen (Mannheim, Schmieder) 3. (1794), 86.
[2]) Rhein. Musen 3, 190.
[3]) Eipeldauer 1794; 15, 38.
[4]) Eipeldauer 1795; 16, 14 f.

mit seiner Frau Gemahlin auf 'n Thron, und da hab' ich vor Verwunderung selber glaubt, daß ich im Himmel bin!" — In dem Komponisten Süßmayer hatte Schikaneder einen Mann von Talent und Geschick gefunden, der in jener Zeit oft „der zweite Mozart" genannt wurde[1]) Die Oper brachte Geld in Fülle ein.

Jetzt, am Beginn seiner eigentlichen Blütezeit, war Schikaneders Stellung eine recht günstige. Seine Schauspieler hingen mit Liebe an ihm; er war als Direktor von großer Leutseligkeit, hielt aber auf strenge Pflichterfüllung. Die Gesetze[2]), die er zur Einführung und Aufrechterhaltung eines geregelten Zusammenwirkens aller Mitglieder in seinem Theater verfaßt hat, zeigen seinen Ernst und seine Strenge, und es liest sich sehr schön, wenn er zum Schluß sagt, er, der Direktor, sei von der Befolgung dieser Gesetze ganz und gar nicht ausgeschlossen. Schikaneder, der bei aller Prahlsucht und Phantasterei Verständnis und innige Liebe für das Theater besaß, konnte mit einer so geschickt geleiteten Truppe in verhältnismäßig kurzer Zeit wirklich Großes leisten. Die steigende Zuneigung des Publikums ermutigte ihn zur Ausführung neuer kostspieliger Ideen;

---

[1]) Jahn, Mozart [3]2, 676. Süßmayer ahmte, wie viele Wiener Musiker, Mozart nach. Vgl. Dietz; Allg. Deutsche Biographie 37, 186 ff.

[2]) „Vorschrift und Gesetze, nach welchen sich die Mitglieder des K. K. priv. Theaters auf der Wieden zu halten haben." Gedruckt im Goth. Th.-Kal. 1794; S. 84 ff.

die Bedenken der Behörde, welche ihm wegen seines verschwenderischen Lebens und der Kabalen seiner Feinde mißtraute, suchte er, der schon 1792 durch die Widmung seines Stücks „Der redliche Landmann" sich beim Kaiser Franz einzuschmeicheln versucht hatte, durch loyale und patriotische Akte zu zerstreuen.

In der Provinz waren die Stücke Schikaneders, dessen „Zauberflöte" und „Spiegel von Arkadien" in viele fremde Sprachen übersetzt worden waren, sehr in die Mode gekommen[1]). Namentlich „Die Waldmänner" (1793) wurden überall bei vollen Häusern gegeben. In Graz hatte sie der Gouverneur nach der zweiten Aufführung verboten, mußte das Verbot aber bald aufheben[2]). „Der Spiegel von Arkadien" vollends erregte allenthalben großes Entzücken[3]).

---

[1]) In Prag waren schon 1792 seine „Raubvögel" in czechischer Sprache gespielt worden; Vgl. Annalen der Litteratur und des Theaters. Berlin 1792; 10,84.

[2]) Rhein. Musen 3, 111; in Pest, ebenda 2: 254.

[3]) Vgl. Allg. Europäisches Journal. Brünn 1795. 4, 221 f.: „Allgemein wurde die Frage, ob je ein deutsches Singspiel aus dem Gehirne irgend eines Theaterdichters hervorsteigen würde, das der mit Recht so beliebten Oper „Die Zauberflöte" an die Seite gestellt zu werden verdiente, als schon verneinend entschieden angenommen. Schikaneder widerlegte das schnöde Urteil, er schrieb den Spiegel Arkadiens — und man widerrief. Das Stück macht seinem Verfasser viel Ehre. Das Sujet ist edel und glücklich gewählt, noch glücklicher ausgeführt; das Komische wechselt zur rechten Zeit mit dem Ernsthaften. Alles geht seinen guten ordentlichen Gang. Allenthalben verrät der

Auch außerhalb der Grenzen Oesterreichs wurden Schikaneders Werke Zug- und Cassenstücke; trotzdem zerfleischte die gesamte Kritik den Autor und schob die Schuld am Bühnenerfolg auf den schlechten Geschmack des „großen Haufens". Schon „Die Zauberflöte" war mit Ironie und Empörung besprochen worden; nicht besser ging es dem „Spiegel von Arkadien". Die Zeitschriften strotzten von Schmähworten gegen Schikaneder; man sagte, wie der Spiegel von Arkadien geraten sei, könne man sich schon denken[1]); man erklärte höhnisch, er habe den „Stein der Weisen" gewiß nicht erfunden[2]); sein Lustspiel „Lumpen und Fetzen" entspreche ganz dem herrlichen Titel[3]); die „Postknechte" seien ein unflätiges Prügelstück, eine wahre Kasperliade[4]); die Frankfurter meinten, „Der wohlthätige Derwisch" sei „das abentheuerlichste Opfer, das Schikaneders Aftermuse dem herrschenden Geschmack bringen konnte"[5]); die Königs-

---

Dichter, im herrschenden Geschmack des Publikums ein Meisterstück gemacht zu haben . . . . . .

Du gabst uns in Arkadiens Spiegel Proben
Von Deinem theatralisch-dichter'schen Talent.
Man kann Dich wahrlich nimmer höher loben,
Als wenn man Dich dies Kindes Vater nennt."

[1]) Rhein. Musen 3, 190.

[2]) Rhein. Musen 3, 259; „also wieder ein neues Machwerk vom Schöpfer der Zauberflöte".

[3]) Rhein. Musen 4, 42.

[4]) Rhein. Musen 4, 66.

[5]) Rhein. Musen 4, 281.

berger ſagten, der „Spiegel von Arkadien“ habe ſie davon überzeugt, daß „Meiſter Schikaneder täglich zum Tollhauſe reifer werde“ [1]). In Reiſebeſchreibungen wurde Schikaneders erwähnt wie einer originellen Wiener Sehenswürdigkeit; der Verfaſſer eines dieſer ungeheuerlichen Bücher [2]) erzählt, Schikaneder führe auf ſeinem Theater wohl die größten deutſchen Schauſpiele und Opern auf; aber er kaſtriere dieſe zur Beluſtigung des Publikums und verſehe ſie „mit komiſchen Zwiſchenſzenen, darin der Caſperle ſich zeigen“ könne. Auch habe er ſelbſt Opern verfaßt, die ſich durch „abenteuerliche Szenen, burleske Handlungeu und widernatürliche Auftritte“ auszeichnen; darin ſeien Götter, Geiſter, Menſchen und Tiere aller Art untereinandergemiſcht, auf den Schlag der Zauberrute träten Sylphen, Gnomen, Faunen, Najaden, Tritonen und Furien auf; lebloſe Dinge ſchwatzten darin beſſer als die Götter des Olymps. Die „Zauberflöte“ nennt er „ein lächerliches, widerſinniges und fades Produkt, dabei der Verſtand ſtillcſtehen und die Kritik erröten muß“, und das ohne Mozarts Muſik vergeſſen und verachtet wäre. — Ein allgemeines ſchallendes Hohngelächter tönte durch die Litteratur, in das eine ganze Reihe bedeutender Perſönlichkeiten mit einſtimmte.

---

[1]) Rhein. Muſen 6, 93.

[2]) Vertraute Briefe zur Charakteriſtik von Wien. Görlitz 1793. 2, 49 ff. Der Autor meint, das Wiednertheater befinde ſich im „Schwarzenbergiſchen“ Freihaus.

Unter allgemeiner Zustimmung schickte sich endlich ein Mann an, Schikaneders Stücke durch Umarbeitung und Verbesserung dem gebildeten Publikum genießbar zu machen: Chr. Aug. Vulpius, der während Goethes Theaterleitung die neuen Opern für das Weimarer Theater einrichtete und bearbeitete[1]). Der Operetten- und Schauerromanfabrikant machte sich diese feilende und herumstreichende Thätigkeit sehr einfach; er änderte die Akteinteilung des fremden Stücks, setzte an Stelle einiger guter (wenn auch derber) Witze einige schlechte, brachte mitten in Wienerischem Humor ein paar trockene norddeutsche Liedchen unter und ließ dann das Stück, die „Verbesserung" des schlechten Originals pomphaft hervorhebend, von Neuem drucken. Außer Schikaneders Opern hat er Giesekes „Oberon", Perinets „Zauberzither" und „Neusonntagskind" in dieser Weise bearbeitet, und in dieser Vulpius'schen Fassung sind diese Stücke dann erst in Weimar und an den andern deutschen Bühnen gegeben worden.

Zuerst bearbeitete Vulpius die „Zauberflöte", sie wurde 1794 in seiner Fassung in Weimar mit großem Erfolg aufgeführt. Die Kritik lobte es weidlich, daß er die undankbare Arbeit übernommen habe, das Stück „mit Beibehaltung der schönen Musik umzuarbeiten, einigen Plan und hie und da ein wenig Menschensinn

---

[1]) Vgl. Pasqué, Goethes Theaterleitung in Weimar 2,90ff. Seufferts Vierteljahrschrift 3, 476 ff. (Burkhardt).

hineinzubringen“ [1]). So sehr der Text der „Zauberflöte“ wegen der plötzlich veränderten Weiterführung der Handlung einer teilweisen Überarbeitung bedurfte — Vulpius hat meiner Meinung nach die Oper noch verschlechtert (vgl. meine Besprechung der „Zauberflöte“).

In der Vorrede zum „Spiegel von Arkadien“ verwahrte sich Schikaneder entschieden gegen diese Vergewaltigung seines Operntextes. Aber seine gereizten Reden verhallten Vulpius gegenüber wie ein leises Hauchen. All' die bisherige Verachtung schleuderte man nun auf einmal dem unbeholfenen und berüchtigten Schikaneder entgegen und ließ sich durch seine Klagen nicht im geringsten in der Verehrung des Weimarer Dichters beirren. Vulpius selbst antwortete sehr thatkräftig: wenige Wochen nach der Première des „Spiegels von Arkadien“ brachten die „Rheinischen Musen“ (3, 190) die Nachricht, auch diese Oper werde von Vulpius bearbeitet; nach Jahresfrist aber gaben alle Theater Deutschlands Vulpius' Oper „Die neuen Arkadier.“ In der Vorrede sprach er sich vernichtend über Schikaneder aus, der aus dem Donnerer Zeus und der allgebietenden Hera einen Dudelsackträger und eine Leierfrau gemacht habe, und erklärte, er habe den Dialog größtenteils neu für gesittete und deutsche Zuschauer geschrieben, auch die Verse allenthalben abgeändert. Zugleich erschien ein gegen Schikaneder gerichteter Artikel von Vulpius in den „Rheinischen

[1]) Neue allg. deutsche Bibliothek (1794); 15 (2), 555.

Musen“ [1]), worin er die Oper „ein Chaos von Unsinn und Plattheiten“ nennt . . . . „wahrlich, die Wiener sind geduldig, da sie solche abgeschmackte Dinge anhören können!“

Um so höher stieg Verehrung und Unterstützung seitens des Wiener Publikums. Es ist unglaublich, was alles an neuen Stücken i. J. 1795 im Freihaustheater aufgeführt wurde. Neben zahllosen Lust-[2]) und Singspielen[3]) gab es Zauber-[4]) und Ritterstücke[5]) in Menge[6]); die größte Pracht aber entfalteten die Opern. Schikaneder ließ das staunende Publikum kaum zu Atem kommen. Noch bejubelte man den „Spiegel von Arkadien“, da brachte das Jahr 1795 zwei neue Prunkopern: „Der Königsohn aus Ithaka“ (Mus. v. Hoffmeister), der in einem halben Jahr 29 mal,, und „Der Höllenberg“ (Mus. v. Wölffl), der in 5 Wochen 17 mal

[1]) 5, 67 ff. gezeichnet V—s.

[2]) Fuß: Der Schneider und sein Sohn, Wall: Der Herr im Hause, Jünger: Das Ehepaar aus der Provinz, Beil: Die Schauspielerschule, Schikaneder: Der Hausfrieden u. v. a. Das Rep. enthielt Ifflands „Allzu scharf macht schartig“ und Goethes „Geschwister“ (18. Sept.)

[3]) Schikaneder: Der Scherenschleifer, Gieseke: Die Unterhaltung auf dem Lande, Hensler: Die schöne Marketenderin, Stephanie: Die schöne Schusterin u. a.

[4]) F. S. Mayer: Mina u. Salo od. die unterirdischen Geister, Gieseke: Das Ungeheuer od. der Bauer als König.

[5]) Kalchberg: Der Sieg des Christentums od. die deutschen Ritter in Accon, Hagemann: Der Maitag, u.: Der Löwenkampf.

[6]) Wieland-Gieseke: Idris u. Zenide, Gieseke (Salieri): Das entdeckte Geheimnis, Gieseke (Méhul): Der Milzsüchtige u. v. a.

gegeben wurde. Dabei gab Schikaneder die alten Opern weiter und veranstaltete am 22. Okt. die „200." (eigentlich 135.) Aufführung der „Zauberflöte" [1]). Überdies engagierte er ein Balletcorps unter der Führung des Balletmeisters Cecchi und der Sgra Margherita Venturini [2]), welche infolge eines Streites wegen der berühmten Tänzerin Vigano das Hoftheater verlassen hatten. Welch ein Schlag für Marinelli, dem der Wortlaut seines Privilegiums die Aufführung von Balleten nicht gestattete! Ganz Wien bewunderte die Leistungen der Truppe, und die Schönheit der jungen Signorina Venturini lockte Scharen Schaulustiger ins Theater [3]).

Inzwischen setzte die Kritik ihren Kampf fort. Schikaneder hatte in einem der Buchausgabe des „Königsohns" beigegebenen „pro memoria" Vulpius in der schärfsten Weise angegriffen. Darauf erschienen in den „Rhein. Musen" (3 (1795), 103 ff.) aus Vulpius Feder „Ein paar Worte über die Oper „Der Königsohn aus Ithaka" und deren neue Bearbeitung", worin er erklärte,

---

[1]) Mit Schikaneder als Papageno, Maurer als Sarastro, Holletschek als Tamino, Dmlle Mischel als Pamina, Mdme Hofer als Königin der Nacht und Karl Schikaneder als 3. Priester.

[2]) Es bestand aus 4 Herren u. 5 Damen (nach Rhein. Musen 5, 56 waren es 16 Personen).

[3]) Vgl. Perinet im „Theatral. Guckkasten":

„Jetzt sehen Sie wieder auf der Bieden
Der schönen Welt sogar ein Ballet beschieden.
Denn der schönen und jungen Venturini Tanz,
Bezaubert die Balletliebhaber alle ganz."

er habe auch hier die Umarbeitung nur der ſchönen Muſik Hoffmeiſters zuliebe übernommen. Die Bearbeitung erſchien 1797 als „Telemach Prinz von Ithaka“, und die „Neue Allg. Deutſche Bibliothek“ brachte noch 1799 (46 (2), 316) eine für Schikaneder vernichtende Parallelbeſprechung der zwei Opern. Der Gothaiſche Kalender desſelben Jahres enthält (S. 19 ff.) einen „Opern-Unſinn“ betitelten Aufſatz von „B.“, worin Vulpius auf den allgemein verhöhnten Schikaneder recht häßlich losdriſcht; er nennt den „Königſohn“ ein „Gemengſel von Unſauberkeiten, Unſinnigkeiten und Plattheiten“; er iſt empört über das Auftreten der zwei Bären und darüber, daß Schikaneder einen Griechen „Potz Donner“ fluchen und vom Teufel ſprechen laſſe; er wettert über das entſetzliche Deutſch und die „edlen Provinzialismen“ des „erbärmlichen Opernſchmieds“, und die Verſe

„Die Majeſtät iſt wieder witſch,
Mein Königreich iſt heidipritſch!“

erklärt er für „Ausdrücke der Gaſſenfeger“. Damit ſcheint übrigens der Streit zuende geweſen zu ſein. — Auch ſonſt iſt die Kritik 1795 Schikaneder ſpinnefeind (vgl. Rhein. Muſen 5, 119 über das romant. Schauſpiel „Johanna von Weimar“: „erſchrecklich arm an innerem Gehalt und in einer höchſt elenden Sprache geſchrieben“).

Von nun an bringt Schikaneder jährlich einen Treffer in Geſtalt eines ſelbſtverfaßten Stücks. Das

Repertoire erhält sich 1796 auf seiner Höhe; es überwiegen Lustspiele[1]) und Operetten[2]), daneben Zauber- und Ritterstücke[3]). Das Balletcorps wurde am 9. Dez. 1795 entlassen. Am 9. Jan. gab man den Abällino, am 5. März den Macbeth (bearbeitet von Stephanie d. J.), am 12. das erste Kotzebue'sche Stück (die Kolonisten im Norden"). Den Trumpf des Jahres bildete Schikaneders komische Oper „Der Tyroler Wastel" (Première am 14. Mai); ein gemütvolles Lokalstück von wirklichem Wert, das auch auswärts großen Erfolg hatte. Ganz Wien sprach nur von dem Stück, und die Kritik ließ diesmal den Autor unangegriffen. Bis Jahresschluß gab es 66 Aufführungen, und eine am 25. Okt. gegebene Fortsetzung „Östreichs treue Brüder oder die Scharfschützen von Tyrol" (die Einnahme der Première, 920 fl., 6½ Kr., widmete Schikaneder dem Fonds der Wiener Freiwilligen) wurde bis Ende 1796 22 mal gespielt. Die durch die Kriegszeiten entstandene Tirolerbegeisterung kam den Stücken zugute; sogar das Tirolerkostüm wurde für die Damen modern, und auf den Redouten konnte man dutzendweis „Tyrolermenscher" sehen (Eipeldauer 1797; 33, 24).

---

[1]) Schröder: Heirat durch Irrtum, Hagemann: Kriegerlohn, Weidmann: Der Listige, Stegmayr: Der Bandelkramer 2c.

[2]) Goldoni: Das Gespenst mit der Trommel, Bretzner: Das Irrlicht, (Goethe): Die vereitelten Ränke (18. Juni).

[3]) S. Mayer: Rosalinde oder die Macht der Feen. Giesecke: Die 12 schlafenden Jungfrauen.

1797 enthielt das Repertoire eine Masse von Possen, Singspielen (darunter Mozarts „Schauspieldirektor"), Ritterstücken und Zauberopern; auch Konzerte und Akademien mehren sich. Schikaneder leistete als Dichter Unglaubliches; er brachte außer dem Lustspiel „Das medizinische Konsilium" und dem erfolgreichen Lokalstück „Die bürgerlichen Brüder" zwei Opern zur Aufführung: „Der Löwenbrunn" (Mus. von Seyfried) und „Babilons Piramiden" (Musik von Gallus und Winter; Prem. am 25. Okt. bei erhöhten Preisen; Einnahme 1045 fl.) - Die letztere Oper ist wohl die unsinnigste Geburt seines phantastischen Gehirns. Nicht weniger als 21 Verwandlungen kommen darin vor; die Handlung spielt in Tempeln, Pyramiden, unterirdischen Gängen; eine „Tigerhinrichtung" gestaltet sich zu einer großen Massenszene; dann erscheint wieder die Feuer- und Wasserdekoration aus der „Zauberflöte"; ein Seeungeheuer, Geister, geharnischte Schatten treten auf — es ist der Gipfelpunkt einer wüsten Zügellosigkeit der Phantasie. Die Oper erlebte bis Jahresschluß 24 Aufführungen; der „Löwenbrunn" wurde in dem Jahre 17 mal, das „medizin. Konsilium" 15 mal, die „Zauberflöte" 19 mal, der „Tyroler Wastel" 31 mal gegeben.

Das Jahr 1798 brachte (am 12. Juni) eine Fortsetzung der Zauberflöte: „Das Labirint oder der Kampf mit den Elementen"; übermäßiger Aufwand an Dekorationen und Maschinen, Pamina flog durch die Luft u. ä.; die Oper wurde bis Jahresschluß 34 mal gespielt.

Im gleichen Jahre trat der Schauspieler und Dichter Joachim Perinet[1]) von Marinelli zu Schikaneder über — wieder ein überaus schwerer Schlag für Marinelli, denn alle Verehrer Perinets wurden dem Leopoldstädter Theater untreu und wandten sich Schikaneder zu. Perinets Stücke bildeten den Hauptteil des Repertoires von 1798; das im Übrigen aus Stücken der Schauspieler J. A. Schuster und Neukäufler, Mozarts „Entführung" und allen alten Opern Schikaneders bestand.

An Opern, Zauber- und Ritterstücken leistete das Repertoire des folgenden Jahres 1799 schier Unglaubliches. Schikaneder selbst, sein Theaterdichter Voll, seine Schauspieler Stegmayr und Perinet arbeiteten wie in einer Fabrik; wieder wurden Opern aktweise von zwei Komponisten in Musik gesetzt. Perinet lieferte: Astaroth der Verführer, Der Kampf mit dem Fürsten der Finsternis; Stegmayr: Der rote Geist im Donnergebürge, Schikaneder: Mina und Peru, Voll: Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt — alles Stücke voll Zauberei, Maschinenkunststücken und phantastischen Szenerien. Die Ritterstücke stammten gleichfalls meist von Mitgliedern des Theaters (Stegmayr: Edelmut und Scheingröße, Schikaneder: Konrad Langbart od. der Burggeist; Seb. Mayer bearbeitete Rambachs „Otto mit dem Pfeile", Perinet den „Rinaldo Rinaldini"), ebenso die Lustspiele (Schuster, Weidmann, Schildbach, Perinet; von Schika-

[1]) Debut in Perinets (bis Jahresschluß 29mal gegebener) Oper „Orion".

neder wurden 1799 vier neue Luſtſpiele aufgeführt). Am meiſten aber gefiel Gieſekes „traveſtierter Äneas“ (mit Schikaneder als Jupiter), der 36mal gegeben wurde. In demſelben Jahre wurde Ignaz R. v. Seyfried als Kapellmeiſter und Kompoſiteur engagiert. — Schikaneder als Wiener Theaterdichter konnte Ende 1799 mit Befriedigung auf das Dezennium ſeiner Direktorſchaft zurückblicken; es waren bis dahin ſeit ihrer Première aufgeführt worden: Die Zauberflöte 214mal, Der Tyroler Waſtel 109mal, Der Spiegel von Arkadien 92mal, Die Waldmänner 91mal, Babilons Piramiden 52mal, Das Labirint 42mal, Öſtreichs treue Brüder 32mal, und Der Höllenberg 28mal.

Die übergroßen Einnahmen hatten Schikaneders Trieb nach zügelloſer Verſchwendung nur geſteigert, und er war allgemach tief in Schulden geraten. Da ließ ihn eine glückliche Fügung gerade in der ärgſten Not einen Helfer finden: Bartholomäus Zitterbarth (1751 bis 1806), einen ſteinreichen Kaufmann, der für ſein Leben gern Theaterdirektor geweſen wäre. Wahrſcheinlich nützte der behäbige Schikaneder die künſtleriſchen Neigungen des unglückſeligen Handelsmannes in ſchlauer Weiſe aus, Zitterbarth ging Schikaneder auf den Leim, und dieſer „überließ“ ihm am 1. März 1799 das Theater „mit allen darauf haftenden Schulden“. Da Zitterbarth Schikaneder unmöglich entbehren konnte, behielt er ihn als „artiſtiſchen Direktor“ bei, und das Theater wurde

„unter der Direktion der Herren Zitterbarth und Schikaneder“ fortgeführt.

Der Erfolg von Henslers „Teufelsmühle“ 1799 im Leopoldstädter Theater trieb die Dichter des Freihaustheaters an, das Repertoire des Jahres 1800 möglichst mit „österreichischen Volksmärchen“ zu versorgen. Wieder war Schikaneder der erste. Schon im Januar gab man seine „Spinnerin am Gatterhölzel“; im Februar folgten „Amors Schiffchen in der Brigittenau“ und Stegmayrs „Jungbrunnnymphe in Klosterneuburg“. Giesecke schrieb eine neue Travestie „Äneas in der Hölle“; von den Lustspielen machten besonders Gewey's „Modesitten“ großes Aufsehen.

1800 wurde Schikaneder vom Fürsten Starhemberg (wegen Feuergefährlichkeit) der Vertrag gekündigt — aber er verzweifelte nicht. Die Herzen des Volkes waren ihm in Treue ergeben, und in Zitterbarth hatte er einen Geldmann, der sich, wenn man scheinbar auf seine Ideen einging, trefflich als Werkzeug köstlicher, aber kostspieliger Pläne verwirklichen ließ. Schikaneder packte die Gelegenheit beim Schopf und beschloß, seinem Wirken in Wien die Krone aufzusetzen. Im April bat er Kaiser Franz in einer Audienz um die Bestätigung seines von Josef II. erteilten Privilegiums, die er anstandslos erhielt[1]). Die Zeit drängte — Schikaneder mag Zitter-

[1]) Der Kaiser verbot wieder die Erbauung des Theaters auf dem Glacis, und riet ihm, sich einen andern bequemen Ort auszusuchen, da sein Privilegium das gestatte. Vgl. Glossys Katalog S. 159.

barth die rosigsten Bilder von Direktorenruhm und Prinzipalsfreuden vorgemalt haben; und dieser leichtgläubige Mann, der schon Schikaneders sämtliche Schulden (angeblich 130.000 fl.) bezahlt hatte, kaufte das dem Freihaus benachbarte Haus an der Wien Nr. 26. Hier sollte Schikaneders kühnster Traum, das „Theater an der Wien", durch Stein und Mörtel in Erfüllung gehen.

Schikaneder kam bei der böhm.-österr. Hofkanzlei um die Baubewilligung ein. Schon hatte die Stadthauptmannschaft den Lokalaugenschein vorgenommen, da protestierte plötzlich der Pächter der Hoftheater, Peter Baron v. Braun, gegen den Bau mit der Begründung, die Erlaubnis laufe „dem mit dem a. h. Hofe zu errichtenden Theaterpachtkontrakt" zuwider, worin es heiße, „daß niemandem für das Künftige weder die Errichtung eines neuen Theaters in der Stadt oder in den Vorstädten, außer den schon bestehenden, noch wenn eins der dermal bestehenden eingehen sollte, dessen Übernehmung durch einen neuen Entrepreneur gestattet werden solle, auch keines der jetzt bestehenden von seinem Standort versetzt werden dürfe". Gewiß lag der Einwendung Brauns mehr zugrunde als bloßes Rechtsgefühl oder persönliches Interesse; er handelte wohl im Sinne einer ganzen Gruppe von

Sonnleithner bemerkt unter dem April 1800: „Schikaneder erhielt die Bestätigung des Josefinischen Privilegiums, ein Theater zu bauen, wie, wann und wo er wolle".

Feinden Schikaneders, denen schon die Kündigung des Freihausvertrags eine Wonne gewesen war. Aber der Schlaukopf hatte sich wohlweislich durch seine Audienz schon anfänglich der wichtigsten Person versichert. Wider Erwarten entschied sich die Behörde für Schikaneder. Sie wies darauf hin, daß Brauns Kontrakt von 1794, Schikaneders Privilegium von 1786 und dessen Erneuerung von 1790 sei, Schikaneder also das neue Theater erbauen dürfe. Die Hofkanzlei fügte hinzu: „man kann endlich auch die politische Betrachtung nicht umgehen, daß diese Spektakel einem großen Teil des hiesigen Publikums zum Bedürfnis geworden, und daß die Nichtgestattung dieses Baus eine große Unzufriedenheit vorzüglich bei der geringern Klasse des Publikums nach sich ziehen würde". Und der Kaiser entschied mit a. h. Entschließung vom 19. April 1800: „dem Schikaneder will ich die Erbauung eines Theaters gestatten; die Vorstellung des Freiherrn von Braun aber ist ohne Erteilung eines Bescheides ad acta zu legen".

Und nun ging es flott ans Bauen. Schikaneder, der sich nun eine Bühne für seine Spektakelvorstellungen selbst erschaffen konnte, ließ den ganzen bühnentechnischen Apparat genau nach seinen eigenen Vorschriften ausführen. Scharenweise wallfahrtete das Volk zum „neuen Komödihaus" und freute sich des wachsenden Baues. Der Eipeldauer (1800; 18, 34) meldet es entzückt, als das Theater „die ganze Kappen aufhat" und über alle Häuser hinwegguckt. Die Vorstellungen im Freihaus-

theater dauerten fort; Schikaneder führte ein selbstverfaßtes neues Zauberstück „Proteus und Arabiens Söhne“ fast täglich auf; zum Verdruß der Rezensenten, die gegen den „wässerigen Text“ und das „vollkommen ungereimte Stück“ zufeldezogen (Allg. musikal. Zeitg. 3, 404)[1]). Aber das machte Schikaneder nichts. Ein fast übermütiges Selbstvertrauen erfüllte ihn. Seine Gegner in und außer Wien rüsteten zu einem neuen Schlag. Längst warf man ihm allgemein Untreue gegen Mozart vor; die „Zauberflöte“, ja alle seine Stücke, sollten nicht von ihm selbst, sondern von freiwilligen und gezwungenen Helfern verfaßt sein. Man suchte, ihm die „Zauberflöte“ zu entreißen; es hieß, sie werde auf seinem Theater unter aller Kritik gespielt, die Schlange sei die merkwürdigste Personage (Zeitung f. d. elegante Welt 1801, S. 166), und Schikaneder mache aus Papageno anstatt eines unverdorbenen Naturmenschen einen rohen Wollüstling (ebenda S. 315). Endlich kündigte Baron Braun am 24. Febr. 1801 eine Aufführung der Zauberflöte „in einer verdeutschten Form“ im Kärntnerthortheater an; auf den Anschlagzetteln wurde Schikaneders Name nicht genannt. Die Aufführung, die szenisch ganz mißglückte, wurde von Schikaneders Feinden mit Jubel begrüßt. Dieser trat den Beleidigern nicht entgegen, er parodirte nur nach einiger Zeit in einer Art Gegenvorstellung der „Zauberflöte“ die szenischen Malheurs, die Baron

[1]) Vgl. Neue allg. Deutsche Bibl. 64, 126: „Hirnlose Späße und entschiedene Elendigkeit der Arien und Chöre.“

Braun passiert waren: so konnte die entzauberte Papagena nicht aus ihrem Hexenkittel und Schneidergesellen mußten ihr zuhilfekommen; die Königin der Nacht mußte, da die Versenkung scheinbar nicht funktionierte, schmählich zwischen den Kouliſſen verschwinden. Zugleich zeigte Schikaneder an, er werde, sei nur erst das Theater a. d. Wien vollendet, zeigen, wie er, der Schöpfer der Zauberflöte, diese Oper aufführen könne. Wohl auf seine Anregung verfaßte Perinet die anonym erschienene Flugschrift „Mozart und Schikaneder, ein theatraliſches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater. In Knittelversen von * . . . * . . . Wien 1801", die deutlich apologetiſche Tendenz zeigt. Mozart sagt darin:

„Du hast verstanden, was ich kann und vermag,
Du warst ein Freund vom echten Schlag' . . .
. . . Lache dazu, wenn man jetzt schimpft oder flucht,
Ich war ja zu habn, warum hab'ns mich nicht g'sucht?
Du hast mich gesucht und ich hab Dich gefunden,
Wir lieferten was Großes, mitsammen verbunden:
Da standen sie nun mit offenen Mäulern und Nasen
Und wollten am End ihr Gift auf Dich blasen."

Mozart wohnt dann der Aufführung Brauns bei und verspricht, wieder aus dem Grab zu kommen, wenn Schikaneder die Oper im neuen Theater gebe[1]). Ein

[1]) An dieses Pamphlet knüpft ein ganz im Stil der damals in Wien so beliebten mythologiſchen Travestie gehaltenes Gedicht an: „Mozarts Traum nach Anhörung seiner Oper Die Zauberflöte im Stadttheater. Jupitern und Schikanedern erzählt im

friedlicheres Poem („Über das neue Schauspielhaus unter der Direktion des Herrn Emanuel Schikaneder. Wien 1801") feiert Schikaneder recht naiv:

... „Jedes edlen Dank verdienet
Nun der Mann, der Kunst u. Fleiß
Zur Erheiterung des Bürgers
Einzig einzurichten weiß.
Dieser Mann ist Schikaneder —
Ihn besucht mit Freuden jeder
Selbst so mancher Mysanthrop..

.. Und sein großes Unternehmen
Führte er doch endlich aus,
Und nun steht es zum Erstaunen
Da das neue Schauspielhaus! —
Pracht, Bequemlichkeit und Zierde
Zeigen von des Künstlers Würde
Hier in seinem Heiligtum! ..."

Wieder polemischen Charakter hat das kleine Gelegenheitsstück „Thespis", womit Schikaneder am 11. Juni 1801 die Vorstellungen im Freihaustheater schloß (vorher ging die Oper „Torbern" von Bruni) — ein flottes Werkchen in griechischem Kostüm, worin Schikaneder seine Feinde scharf aufs Korn nahm. Thespis ist durch die Intriguanten Kalisthenes und Agathokles aus Ikaria vertrieben worden; Thespis ist Schikaneder; unter Agathokles, der um seines Vorteils willen Schikaneder bei den Großen in Athen anschwärzte, ist wohl Baron Braun zu verstehen. Am Ende der ziemlich verwickelten Handlung erscheint Thespis' „schützender Genius" und verspricht, ihn nach Athen zu führen; dort

---

Olymp in Knittelversen von F. H. v. Tz. Wien 1801." Darin unterzieht Mozart Jupiter und dem von der Erde heraufgeholten Schikaneder gegenüber die Aufführung einer scharfen Kritik; Schikaneder lädt die Beiden zu der Vorstellung im neuen Theater ein.

werde ihn ein unbekannter Freund unterstützen[1]). Thespis ruft seine Schauspieler zusammen und sagt lächelnd: „Bin noch nicht von aller Welt verlassen . . . wie gewisse Leute dachten; nein, jetzt will ich erst ausführen, was mir schon längst im Kopf herumlief!“ In einem Abschiedsquartett verwiesen die Schauspieler das Publikum auf das Wiedersehen in Athen. Dann schloß der Genius mit den Worten:

„Und habt ihr freie Stunden
So schenkt sie ihm, wie hier.
Der Weg ist nicht zu weit,
Der Fluß auch gar nicht breit,
Ein Sprung, und ihr seid da!
Nicht wahr, ihr saget ja! —
Es soll zum Anfang euch
Ein Heldenstück dort geben;
Es ist von ihm verfaßt
In Reimen abgesungen.
Es nennt sich Alexander,
Der Erde größter Held.“

Das waren die letzten Worte, die auf der Bühne des Freihaustheaters gesprochen wurden. Voll in seinem Verzeichnis fügt nach dem 11. Juni die Worte ein: „Hiermit endigt sich die theatralische Laufbahn in dem alten Theater auf der Wieden, und das Privilegium ward in das neu erbaute Schauspielhaus a. d. Wien transferiert; ein Unternehmen, das Männern von solchem

[1]) Man bezog bisher diese Worte auf Zitterbarth. Aber dieser war doch als Geldmann Schikaneders bekannt, und hätte es nicht gewollt, daß man ihn, der stets der Direktor sein wollte, so sehr in den Hintergrund stelle. Vielleicht deutet Schikaneder damit auf einen wirklich unbekannten Helfer aus höherem Stand, der wohl auch gegen Braun mehr hätte wirken können als der Kaufmann Zitterbarth.

Geiste, nämlich einem Schikaneder und Zitterbarth, zu einem beständigen Nachruhm gereichen wird[1]).

---

b. Das Theater a. d. Wien. 1801—1807.

Mußten schon früher Schikaneders's immer phantastischer werdende Stücke, seine gesteigerte Verschwendungssucht und Schwelgerei Kopfschütteln erregen, so

---

[1]) 1800 auf 1801 hatte die allgemeine Verspottung Schikaneders in der Litteratur ihren Höhepunkt erreicht. Die Journale zogen unermüdlich gegen ihn zufelde; man machte sich im Drama über ihn lustig (vgl. Kotzebues Verhöhnungen im „Neuen Jahrhundert") und räumte Spottartikeln nicht selten ganze Seiten ein. So brachte ein „Vergötterungsalmanach f. d. J. 1801" (o. O. u. J.) die genaue Beschreibung eines fingierten Schikanederdenkmals: auf einem Felsen (= die Volksgunst) ruht eine Schildkröte (= Schikaneders Kunst); auf ihrem Rücken steht ein Pavian (= seine Schauspielergabe), der einen Obelisken trägt; auf der Spitze steht der „Kasperle". Bildliche Darstellungen der „Elefanten, Löwen und Bären in der Zauberflöte" deuten die „großen Originalideen des unsterblichen Schikaneders" an. Die „Grabschrift" schließt mit den Worten „Allhier ruht aller Pajazzos unter'm Monde Herr und Meister." — Wie sehr man sich gewöhnt hatte, Schikaneder als Typus zu betrachten, zeigen z. B. die Bemerkung Jean Pauls, Schikaneder führe die Trauerspiele unter blauem, die Lustspiele unter aschgrauem Himmel auf, (Hesperus [Reimer] 1, 156) oder die Verse aus dem 4. Sonett in Schlegels „Ehrenpforte", worin er jeden bittet, Kotzebue nach Kräften zu feiern:

„Du, kratz das Herz mit Heldenfratzen, Kratter!
Du, siede neue Zauberinnen, Zschokke!
Du, laß die Bestien tanzen, Schikaneder!"

wurde sein weiteres Leben immer mehr zu einer Krankheitsgeschichte: es ging mit ihm entschieden abwärts; geistige Leistungsfähigkeit und Denkvermögen nahmen langsam und stetig ab, und ein plumper Größenwahn trat an deren Stelle.

Die Eröffnung des neuen Theaters (13. Juni 1801) wurde zu einer wahren Apotheose Schikaneder's. Wien war verblüfft. Man bestaunte das äußerlich so stolze und mächtige Haus, die herrliche und geräumige Bühne, der an Breite und Tiefe keine andere in Wien nahe kam, die bequeme und praktische Anordnung des ganzen szenischen Betriebs, der Maschinen und Flugwerke. Meinte man früher, „das neue Theater werde nach der Kaprize eines Mannes gebaut, der weder Kenntnis von der echten Baukunst noch gereinigten Geschmack habe" (Ztg. f. d. eleg. Welt 1801, 166) — jetzt hieß es bald, das von Schikaneder errichtete neue Schauspielhaus sei das bequemste und vollkommenste in Deutschland (vgl. Allg. mus. Ztg. 3, 643; wo Schikaneder's Theaterkenntnis sehr gerühmt wird). In einem Vorspiel „Thespis Traum" ward wieder Agathokles-Braun gegen Thespis wütend vorgeführt; unter Donner und Blitz vertrieb ihn der Genius, Thespis stand als Schikaneder da, pries in einer bombastischen Tirade das Kaiserhaus und bat das Publikum um seine Gunst. Es folgte die Oper „Alexander" (Musik von Tayber). Schikaneder hatte sie Erzherzog Carl mit den Worten „Ein Alexander sey dem andern geweiht" gewidmet; in den Hauptrollen traten

ein neuengagierter Tenor Simoni und die neue Primadonna Mdme Campi auf[1]). Die Aufführung war von blendendem Prunk, am Schluß erschien ein Triumphzug: Alexander und die indische Königin in einem von 4 Pferden gezogenen goldenen Wagen, gefolgt von 40 berittenen Trabanten[2]). Dazu kamen technische Neuerungen: der Vorhang ging geräuschlos und glatt auf und nieder, die bisher seitwärts hereingeschobenen Kulissen erschienen und verschwanden lautlos von oben und unten; — man war einig: „Das Theater fiel übereinstimmend in allen seinen Teilen sehr geschmackvoll und schön aus, solchergestalt, daß es eine allgemeine Bewunderung und Zufriedenheit verursachte.“ (Wiener Ztg. 1801, Nr. 50). Alles jubelte Schikaneder zu, und der reiche Zitterbarth merkte endlich, daß jener ihn geprellt hatte. Nach Bäuerle (Memoiren, 117 ff.) gab es noch am Eröffnungsabend eine leidenschaftliche Szene. Der Streit spann sich weiter, und Schikaneder verließ am 8. August mit seiner Frau Wien und blieb bis 4. Dez. in Oberösterreich[3]). Dann übernahm er allen Kabalen Zitterbarth's zum Trotz die ausschließliche Leitung des Theaters; die Vollkommenheit der Bühne verleitete ihn

[1]) „Simoni“, ein Czeche namens Simon, war bis 1801 am Hoftheater (Ztg. f. d. eleg. Welt 1801, 310), die Campi wird bald eine Deutsche, bald eine Polin genannt; beide sprachen schlecht deutsch (Allg. mus. Ztg. 3, 643) vergl. Thayer, Beethoven 2, 227.

[2]) Allg. mus. Ztg. 3, 690. (Ztg. f d. eleg. Welt 1801, 799).

[3]) Vgl. S. 12 u. 47 des unten erwähnten „Verzeichnisses“.

zu einem fast tollkühnen Spiel: seine Ritterstücke, den „Grandprofos“ u. a. m. gab er mit erdrückender Pracht; die Bühne wimmelte von seltsamen Tieren, in jedem Schauspiel gab es mindestens ein Dutzend Pferde. Am 4. Jan. 1802 folgte die Trutzaufführung der „Zauberflöte“[1]), als deren „Vater“ er sich auf dem Theaterzettel eigens bezeichnete. Die szenische Pracht dieser Vorstellung spottete jeder Beschreibung. Als endlich bei der Prüfung der Liebenden „ein Feuermeer und eine gegen die Wolken aufsteigende Flammen-, Dampf- und Rauchsäule sich in schäumende Wellen und einen mit Ungestüm sich in dieselben herabstürzenden Strom augenblicklich verwandelte“ (Allg. mus. Ztg. 5, 26), waren die Zuschauer betäubt. Wieder war Schikaneder ruhmvoll in aller Munde, und Tausende drängten sich zur „neuhergestellten Zauberflöte“. Sogar die Allg. mus. Ztg. (4, 341) sagte darüber: „es ist eine Herzensfreude, diese Zauberflöte zu hören und sie zu sehen eine Herrlichkeit .... niemand als Schikaneder konnte so etwas wagen, im Vertrauen auf sein Publikum, auf die Begeisterung seiner Leute und auf eigene Theaterkenntnis und lange Übung. Seine Aufführung der Zauberflöte ist nicht nur Rache für die Aufführung im Stadttheater, sondern ein vollständiger Triumph über sie“[2]). Nunmehr war auch das Ausland

[1]) Mit Teimer als Sarastro, Simoni als Tamino, Schikaneder als Papageno, Mdme. Campi als Königin der Nacht und Dlle. Willmann als Pamina.

[2]) Wieder wurde in einem theatralischen Gespräch „Jupiter“ Mozart und Schikaneder nach der ersten Vorstellung der Zauber-

voll des Lobes und begann ſogar, Schikaneder's Prinzipien betreffs ſzeniſchen Prunks gelten zu laſſen. So pries die Leipziger Allg. muſ. Ztg. in einem langen Aufſatz über das Theater a. d. Wien (5, 25 ff.) deſſen Schönheit, gutes Perſonal und Orcheſter und namentlich die Pracht und den Luxus. „Verwandelungen und Zaubereyen, denenzufolge die handelnden Perſonen von der Erde verſchlungen oder durch die Luft entführt werden — ſchreckende Gewitter, ſtürmende Meere, mit einem Worte: das ganze Reich der Maſchinen, wobey alle Elemente toben und in Aufruhr ſind u. dgl. zeigt kein hieſiges Theater in gleicher Vollkommenheit".

Allein das war nur ein ſcheinbarer Aufſchwung. Schikaneder übertrieb ſein wüſtes Praſſerleben immer mehr, und der raſtlos ſchürende Zitterbarth hatte bald unter den Schauſpielern viele Anhänger. Überdies war ſeit der Aufführung von Cherubini's „Lodoiska" am 23. März 1802 an die Stelle der alten ſchwülſtigen Zauberopern der „franzöſiſche Geſchmack" getreten; Grétry's „Richard Löwenherz" wurde in einem halben Jahr 30 Mal geſpielt, aber Schikaneder's Stücke gefielen nicht mehr. Dadurch entmutigt, verkaufte Schikaneder das Privilegium am 20. Mai um 100000 fl. an

---

flöte im neuen Theater a. d. Wien in Knittelverſen Wien 1802" in der Form der Wiener Traveſtie erzählt, wie Jupiter und Mozart auf Einladung Schikaneder's der Vorſtellung beiwohnen; beim Souper im „Gold. Bären" beſpricht Mozart die Aufführung und umarmt ſchließlich unter dem Applaus Jupiter's Schikaneder.

Zitterbarth[1]), und dieser war am 1. Juli 1802 Besitzer und Direktor[2]); er mußte aber Schikaneder, der als Dichter und Schauspieler engagiert blieb, für jede neue Oper 400 fl, für jedes Schauspiel 200 fl. und für jeden Spielabend 50 fl. zahlen[3]).

Am 13. Juni feierte man den Jahrestag der Eröffnung durch eine Aufführung der „Zauberflöte"; Schikaneder sang als Papageno das folgende Jubellied[4]):

„Heut' zählt die Zeit ein Jahr herum,
Wo mir das Herz schlug um und um;
Da wagten wir zum erstenmal
Zu öffnen dieses Tempels Saal;
Wir gaben Alexander's Bild,
Und eure Gunst war unser Schild.
D'rum sing' ich la, la, la, la, la!
Aus teutscher Brust mein Hopsasa.

Als Papageno steh' ich da,
Und singe heisa, hopsasaa!
Mir ist wohl, mir ist so leicht,
Weil mir das Glück die Hände reicht;

---

[1]) Ein darauf bezügliches bisher unbekanntes „theatralisches Gespräch zwischen Mozart und Schikaneder über den Verkauf des Theaters, Wien 1802" ist — leider — im Besitz eines Privatsammlers und blieb mir unzugänglich.

[2]) Die Erledigung der Behörde vom 30. Juni (Mitteilung Glossy's).

[3]) Jul. Wilh. Fischer, Reisen durch Oesterreich ꝛc Wien 1802. 1, 230 f. In dieselbe Zeit fällt Seume's Bekanntschaft mit Schikaneder, deren er in seinem „Spaziergang nach Syrakus" erwähnt. (Hempel 2, 32.)

[4]) Gedruckt als „Neue Aria" Wien 1802.

Ich weiß was zweimal 50 ſey,
Und bin von allem Kummer frey;
Doch rufen meine Gönner: Halt!
So lauf ich her aus jedem Wald!

Man ſpricht zwar, daß ich nimmermehr
Hieher zu meinem Gönner kehr';
Doch glaubt, wer dieſes euch erzählt,
Der hat gewaltig ſich verfehlt —
Mich von euch trennen kann ich nicht,
Denn Dankbarbeit heiſcht meine Pflicht; —
Und wer die Dankbarkeit nicht kennt,
Der iſt nicht wert, daß man ihn nennt.

Schikaneder beſaß noch weiter Einfluß; er ſpielte Baron Braun den bekannten Streich, daß das Theater a. d. Wien am 13. Auguſt ganz unvermutet Cherubini's „Graf Armand" aufführte, deſſen Première das Hoftheater auf den 14. Auguſt angeſetzt hatte[1]), er ſoll ja auch Beethoven mehrmals um eine Oper erſucht haben[2]). Dann entwarf er wieder große Reiſepläne; er wollte nach Amſterdam und namentlich nach Berlin, um den Berlinern als Papageno eine beſſere Meinung über ſich beizubringen[3]). Durch ſein Mißgeſchick verbittert, hielt er ſich an den Wert ſeiner deutſchen Stücke gegenüber den „franzöſiſchen Operetteln". Aus den großen Plänen ward eine

[1]) Die Angabe Thayers (Beethoven's Leben 2, 219), die Aufführung ſei 1803 geweſen, iſt falſch. Vgl. auch Allg. muſ. Zeitung 5, 25 ff.: „Briefe über die deutſche Oper in Wien".

[2]) Thayer 2, 221.

[3]) Junger Eipeldauer 1802; 4, 55.

kleine Reise nach Karlsbad, zu der ihn wohl Krankheit bewog. Als während seiner Abwesenheit sein Neffe Karl, den er selbst nach Wien gerufen hatte, (am 4. Sept. 1802) ankam und dreimal nacheinander mit großem Beifall als Tyrolerwastel auftrat[1]), verfeindete sich Schikaneder aus Eifersucht mit ihm und hintertrieb sein Engagement; Karl ging nach Preßburg.

Größenwahn und ohnmächtiger Grimm gegen die, welche ihn der Undankbarkeit gegen Mozart ziehen und seine Stücke verachteten, ließen Schikaneder den Plan einer Selbstbiographie fassen. Auch hier blieb es bei bombastischen Ankündigungen; der Eipeldauer, der 1802 das Erscheinen des Werkes für Neujahr bestimmt vorausgesagt hatte[2]), teilte Mitte 1803 mit, Schikaneder werde die Biographie nicht drucken lassen, aber bis an seinen Tod fortsetzen und seinen Erben vermachen[3]). Die Anzeige dieses Buches (Allg. Litteraturztg., Jena 1802; Nr. 101, Int. Blatt) ist ein trauriges Zeugnis für den vorgeschrittenen geistigen Verfall Schikaneders; ein phantastisch-unsinniger Stil, unglaubliche Selbstüberschätzung, wildes Drohen gegen seine Feinde, ewige Angst vor Verfolgung und Verleumdung lassen ihn entschieden krank erscheinen. Von den 3 Bänden des „Vollständ. Lebenslaufs des Emanuel Schikaneders" sollte der erste im Januar 1803 erscheinen.

[1]) Junger Eipeldauer 1802; 8, 46.
[2]) ebenda 7, 6.
[3]) ebenda 1803; 12, 23.

Ende 1802 beschloß er, sich vom Theater ganz zurückzuziehen, kaufte sich ein Landhaus in Nußdorf und begann dort, fern vom Weltgetriebe, von seinem Gelde zu leben [1]). Wieder verkündete eine Poetenstimme seinen Ruhm [2]) in einer elfstrophigen Ode, die mit den Worten begann:

„Der Du geendet ruhmvoll die Laufbahn, und
Von schwerer Mühe menschlicher Launen zu
Vergnügen, nun ausruhst auf Rosen,
Höre mit Beyfall mein Lied ertönen!"

und nach einer ausführlichen Würdigung schloß:

„Nun stehst Du froh am Ziele. Genieß der Ruh,
Genieß des Glückes, das Dein Verdienst erfiegt,
Dein Name sonnet in Annalen,
Aber die Hand, die ihn schrieb, ist sterblich."

Dieselbe Schrift zeigt, wie sehr Schikaneder das neue Haus bisher als Privatheater benützt hatte; vom 13. Juni 1801 bis 31. Dez. 1802 gab man die „Zauberflöte" 33 mal, „Alexander" 39 mal, und 20 andere Schikaneder'sche Stücke zusammen 93 mal; erst Mitte 1802

---

[1]) Pasqué, Goethes Theaterleitung 2, 138.

[2]) Vollständ. Verzeichnis der im k. k. priv. neuerbauten Theater a. d. Wien aufgeführten Schauspiele und Opern von dem Tage der ersten Vorstellung, dem 13. Juni 1801 bis den letzten Dezember 1802: Nebst einem Verzeichnis des ganzen Personales und einer Ode an Herrn Emanuel Schikaneder von einem Freund. Dann eine Anekdote von Prof. Engel in Berlin, Wien 1803. Die „Annalen der Litt. des öst. Kaiserstaates" 1804, 375 bezeichnen die Ode als „von Seite des dichterischen Wertes nicht viel bedeutend" und wahrscheinlich von einem Souffleur verfaßt.

vermindern sich diese Aufführungen zugleich mit dem Eindringen Cherubinis und der französischen Oper.

Sein unstäter Geist konnte nicht zur Ruhe kommen. Erst wollte er einen 3. Teil der „Zauberflöte" schreiben, der alles bisher Geleistete noch weit übertreffen sollte [1]); als Zitterbarth sich als völlig unfähig erwies, übernahm er wieder die artistische Leitung [2]): der arme, halbzerrüttete Mann, der erst beschlossen hatte, nie wieder aufzutreten, erzählte schon im Februar 1803 wieder als rauschiger Schuster im „Abgebrannten Haus", er werde den Wiener staunenswerte „Schücherln" liefern, die er in Nußdorf fabriziert habe [3]); bei der Première von Salieris „Palmira" ritt er selbst auf einem Kameel [4]). Wieder gab er seine bisher von den französischen Opern [5]) unterdrückten Werke: er führte „Die zwei Antone" und den „Spiegel von Arkadien" auf und veranstaltete eine Neuinszenierung des „Labirints" von ungeahnter Pracht [6]). Wieder suchte

---

[1]) Allg. mus. Ztg. 6, 31: „Da wird es erst Dekorationen geben!"

[2]) Allg. mus. Ztg. 6. 762.

[3]) Eipeldauer 1803; 12, 23.

[4]) Eipeldauer 1803; 15, 19.

[5]) 1803 gab man: Dalayracs „Turm v. Gothenburg" 18mal, „Feuer und Wasser" 3 mal; Méhuls „Die beiden Füchse" 28 mal, „Die Temperamente" 4 mal, „Der Schatzgräber" 17 mal. Zitterbarth hatte die „Zauberflöte" nur 5 mal gegeben.

[6]) 1803 16 mal aufgeführt. Darauf wird sich wohl der Bericht der Marianne v. Eybenberg an Goethe beziehen, Schikaneder gebe seine Opern „mit verschwenderischer Pracht" (Goethe-Jahrbuch 14, 27).

er Beethoven zur Komposition einer Oper zu bewegen[1]). Fand man seine Opern wegen des Aufwands interessant, so ernteten Schikaneders neue Volksstücke nur mehr Hohn und Spott. Das Singspiel „Die Entlarvten“ gefiel wenig, und eine Operette, die Schikaneder den französischen Stücken direkt entgegensetzte, „Pfändung und Personalarrest“ (Musik v. Teyber), wurde am 7. Dez. 1803 ausgepfiffen und nach 4 Aufführungen abgesetzt[2]). Die polemische Tendenz des täppischen Stücks wurde des Verfassers Unglück. Einem am 17. Dezemb. aufgeführten Lustspiel „Spaß und Ernst“ von ähnlich unsinnigem Inhalt ging es ebenso.

Zitterbarth, der das Theater fast ganz ruiniert hatte, verkaufte es am 14. Februar 1804 an Baron Braun für eine Million Gulden[3]). Schikaneder (der dabei 25.000 fl. gewonnen haben soll[4]), wurde von seinem Todfeind entlassen. Aber wunderbar: Braun sah sich gezwungen, wollte er das Theater nicht zugrunde gehen lassen, Schikaneder zurückzurufen und als „Direktor“ zu engagieren. Am 1. Sept. 1804 stellte sich dieser zum dritten mal dem Publikum als Leiter des Theaters vor. Er hatte zu diesem Zweck ein Lokalstück geschrieben „Die Hauer in Österreich“, worin eine uneinige Gemeinde

[1]) Ztg. f. d. eleg. Welt 1803, 732. Am 23. April debütierte Hasenhuth (Annalen f. d. öst. Kaiserstaat 1803, Int.-Bl. 89).

[2]) Allg. mus. Ztg. 6, 224.

[3]) Bolls Verzeichnis, 171 u. a.

[4]) Eipeldauer 1804; 24, 16.

endlich ihn zum Richter wählte. Dann hielt er einen langen Sermon: er sei ein deutscher Hauer, werde auf seinem Weinberg keine ausländischen Trauben ziehen, er habe den Weinberg erbaut, und die jungen Hauer sollten, statt ihn auszulachen, sich von ihm belehren lassen. Johlen und Schreien, allgemeines Mißfallen war die Folge dieser Rede und das Los des Abends [1]). Im Ausland beklagte man allgemein Schikaneders Wiederkehr; die Ztg. f. d. eleg. Welt (1804, 762) höhnte: „nun werden also die französischen Opern von dieser Bühne verschwinden, und dafür — Schikaneders .... Meisterstücke von neuem glänzen!“ Der „Freimüthige“ (1804, Nr. 149) meinte: „man zweifelt an einem guten Erfolg.“

Aber Schikaneder brach unter der Wucht der allgemeinen Feindschaft und der eigenen Krankheit nicht zusammen; trotzig wollte er das Publikum zwingen, an ihn zu glauben. Allein je weiter ihn Verzweiflung und Größenwahn trieben, desto mehr wuchs der Hohn ganz Deutschlands; und was er auf Rechnung der Franzosenfreundschaft setzte, war im Grunde die Schuld

---

[1]) Vgl. Eipeldauer 1804; 34, 4 ff. Die Ztg. f. d. eleg. Welt schrieb (1804, 976): „Das Stück mißfiel; am Ende desselben schwiegen die Logen und das Parterre, manche zischten, einige pfiffen, nur die oberen Gallerien versuchten es, mit aller Anstrengung ihren alten Liebling zu retten.“ Der „Freimüthige“ (1804, Nr. 188) erzählt von einem ungeheuren Theaterskandal und sagt, man habe die ärgsten Zischer verhaftet.

seines zerrütteten Gehirns. — Er begann wieder seine Opern zu geben (1804 waren nur „Zauberflöte“ und „Labirint“ gespielt worden). Am 5. September fiel der „Stein der Weisen“ kläglich durch. Triumphierend berichten dies die Journale; die Allg. mus. Ztg. (7, 41) meint: „der bessere Teil des Publikums ist nun entschieden gegen Schikaneders Arbeiten eingenommen, und jene Musikstücke, deren Wiederholung man vor zehn Jahren mit Enthusiasmus verlangte, wurden jetzt kalt oder mit Zischen aufgenommen“. Der „Freimüthige“ (1804, Nr. 209) sagt: „Das Publikum hat seine Neigung für die Zauberopern ganz verloren“, und die Ztg. f. d. eleg. Welt (1804, 976) meldet, die Oper sei „kalt aufgenommen worden“ und fügt freudig bei: „so scheint also wirklich die feinere Parthey den Sieg davongetragen zu haben!“ Am 2. Mai 1805 ließ Schikaneder ein unsinniges neues Lustspiel folgen „Licht und Schatten“; voll von gehässigen Ausfällen gegen das französisch gesinnte Publikum; es fiel durch, und man rief den Verfasser zum Spaß heraus, um ihn, als er verdutzt erschien, auszuhöhnen[1]). Er entschuldigte das schlechte Stück damit, daß er sagte, er sei, als er es schrieb, krank gewesen[2]). Auch der „Tyroler Wastel“ wurde ausgezischt.

Auch als Schauspieler mißfiel er immer mehr; er „spielte ohne Leben“, deklamierte schlecht und versuchte

[1]) Monathschrift für Theaterfreunde 1, 122 ff.

[2]) Der Freimüthige 1805, Nr. 65.

durch Mätzchen, wie Violinspiel oder Darstellung von 3 Rollen in einem Stück[1]), zu verblüffen. Siegesfroh ruft der „Freimüthige" (1805, Nr. 44): „Schikaneders Los ist entschieden!" Das Theater ging bergab; allgemein war man erstaunt über seine Nachlässigkeit[2]). Aber noch hatte er nicht die Hoffnung auf Glanz und Ruhm aufgegeben. Am 8. Juni 1805 gab er eine selbstverfaßte neue Zauberoper „Swetards Zauberthal"[3]). Er war so entmutigt, daß er auf dem Zettel seinen Namen verschwieg und ausstreute, die Oper sei „von einem Professor"; aber trotz der absichtlich gewählten unpassenden Buchstaben erkannte man den Dichter[4]). Allgemein bezeichnete man den Text als Unsinn, lobte aber die große Theaterkenntnis und Bühnenerfahrung. Noch nie hatte man ein solches Übermaß an Zaubereien, Dekorationsprunk, Kostümen, Massenszenen und anderem Wunderwerk gesehen; hatte doch Schikaneder sogar einmal die Bühne in ein kolossales Fernrohr verwandelt, durch das das Publikum blicken konnte.

Noch ärger stand es um die am 10. August aufgeführte Prunkoper „Vestas Feuer"; Handlung, Wort

---

[1]) Ebenda, Nr. 44 u. Nr. 115.

[2]) Ebenda, Nr. 127: „Das Theater nimmt ganz sichtbar ab, man sieht entweder gar nichts Neues, oder schlechte Stücke und unbedeutende Opern".

[3]) Vgl. die interessanten Berichte: Der Freimüthige 1805, Nr. 149; Allg. mus. Ztg. 7, 690 ff.; Monathschrift für Theaterfreunde. Wien 1806; 8, 49 f.

[4]) Eipeldauer, 1805; 41, 43.

und Vers waren offenbarer Blödsinn, das Stück bestand bloß aus Dekorationen und Zaubergräueln[1]). Man war betäubt und beängstigt. Im Ausland brach uneingedämmte helle Empörung aus darüber, daß man einem solchen Mann die Leitung eines Theaters weiter belasse. Schikaneders weiteres Treiben ist nahezu das eines Verblödenden: er kann nur mehr wenige seiner alten Rollen geben, fast nur komische; er versucht krampfhaft immer wieder seine ältesten Opern aufzuführen; eines nach dem andern fielen seine Stücke „wie einst Jerichos Mauern unter dem Schalle der Pfeifen“[2]). So wurden „Mina und Peru“ und „Die Eisenkönigin“ grausam ausgezischt. Staunend berichtete man über Aufführungen wie Grétrys „Samniterinnen“, worin geradezu unheimlicher Aufwand herrschte: ein zwei Stock hohes Amphitheater füllte sich vor den Augen des Publikums mit Zuschauern; beim Auszug der Samniter zum Streit waren mehrere hundert Menschen auf der Bühne[3]).

Noch ein letzter schwacher Versuch im Lokalstück fällt in das Jahr 1806: „Die Kurgäste am Sauerbrunnen“[4]).

Der Erfolg war kläglich; man höhnte fast nicht mehr, man bedauerte. Das Stück wurde ausgezischt.

---

[1]) Der Freimüthige 1805, Nr. 171; Allg. mus. Ztg. 1805, 767; Eipeldauer 1805; 43, 15 f.

[2]) Der Freimüthige 1805, Nr. 221.

[3]) Allg. mus. Zeitung 8, 427.

[4]) Monathschrift f. Theaterfreunde 2, 179 f. — Am 20., 21. und 22. November 1805 wurde bekanntlich der „Fidelio“ ohne Erfolg aufgeführt.

Baron Braun ließ Schikaneder gewähren. Ende 1806 verkaufte er das Theater an eine Gesellschaft von Kavalieren, und Schikaneder legte seine Stellung nieder. Aber noch eine Zeit rühriger Thätigkeit stand ihm bevor, ehe sein Geist völlig umnachtet werden sollte.

3. Schikaneders Direktion in Brünn. 1807—1809.

1807 übernahm Schikaneder als Nachfolger Karl Mayers die Direktion des Brünner Stadttheaters. Mit einer trefflichen Gesellschaft (darunter Perinet, Heurteur und sein Neffe Karl) eröffnete er das Theater am 22. März mit der „Adelheid, Markgräfin von Burgau" der Frau v. Weissenthurn. Der Anfang war gut; Schikaneder „kündigte sich mit vieler Bescheidenheit an" und wurde bei seinem ersten Auftreten jubelnd empfangen. Allein bald begann er sein Wiener Unwesen fortzusetzen, er führte nur mehr seine eigenen Stücke auf und verschwendete seine Mittel auf deren prächtige Ausstattung, ohne auf die allgemeine Mißbilligung und Empörung zu achten. Der Verstand war von ihm gewichen, er

---

Litteratur: Theaterzeitung 1806, Nr. 14 u. 17 „über Schikaneder in Brünn"; 1807, Nr. 7, 13, 15; 1808, 96. Neue Annalen der Litteratur des öst. Kaiserthums 1807 II Int.-Blatt 20 ff. Allg. Theaterjournal, Wien 1808; 2, 150. Der Freimüthige, Berlin 1808, 232. Brünner Theatertaschenbuch f. d. J. 1814, 80 ff. Karl Schikaneders Aufsatz im „Gesellschafter" 1834. Schriften der hist.-stat. Sektion der k. k. mähr.-schles. Gesellschaft, Brünn 1852; 4, 119 ff. Alb. Rille: Die Geschichte des Brünner Stadttheaters 1734 bis 1884, Brünn 1885; 72—76.

wollte nun endlich hier eine Herrlichkeit vorführen, wie sie auf keiner Bühne der Welt zu finden war. Alle seine alten Ideen, sein Trieb nach Realismus, nach Zauberei und Spektakelei, loderten noch einmal blendend auf in seinem armen Kopf, der ihnen den ungeheuerlichsten und lächerlichsten Ausdruck verlieh.

Alle seine Ritterstücke marschierten auf, deren bramarbasierende Helden Heurteur spielte, und bald gab er sich nach seiner Weise den Anstrich eines überzeugten mährischen Lokalpatrioten. Er schrieb ein neues Stück „Die Schweden vor Brünn; ein wahres Gemählde voriger Zeiten, worin Vaterlandsliebe und Tapferkeit unserer Vorfahren mit Wahrheit dargestellt werden". Über 300 Mann Infanterie und Kavallerie waren dabei auf der Bühne, und die stets von dem alten Herrn persönlich geleiteten Proben begannen schon um 6 Uhr früh. Zugleich stellte er ähnliche Stücke in Aussicht. Noch mehr tobte sich sein Verschwendungstrieb in den im Karneval 1808 veranstalteten Maskenbällen aus, die Karl Schikaneder beschreibt. Darunter waren z. B. ein Einzug zu Pferde und eine große Feerie mit künstlichen Wolken und einem im Saal umherschwebenden Luftballon.

Die körperliche und geistige Zerrüttung nahm ihren stillen Fortgang. Schon im Frühling 1808 klagte Schikaneder über seine schlechte Gesundheit. Aber er leitete das Theater weiter und ließ sich im Sommer auf der Königswiese bei Kumrowitz eine große Arena erbauen, die auch zwei Reihen Logen hatte. Dort beschloß er

mit ungeheuerlichen Vorstellungen im Freien seine Laufbahn, die er einst als junger Direkteur mit ebensolchen Aufführungen begonnen hatte. Obwohl der Zulauf des Volks bald nachließ, gab er „Die Schweden vor Brünn“ mit Kanonen und Pferden, auch seine Wiener Militärstücke, den „Grandprofos“ und den „Walltron“ (Hesperus 1810, 284 ff.). Die Gunst des Publikums erkaltete, Schikaneder ging geschäftlich zugrunde, aber er macht von nun ab den Eindruck eines Tollen, der ein Haus in Brand gesteckt hat nnd jauchzend immer mehr in die so schön flackernden Flammen wirft. Wagen und Pferde, Kanonen und Militär, Gefechte und Kämpfe, Einzüge und Festlichkeiten, Musik und Tänze — alles nicht genug; immer mehr und mehr! Die letzten Stücke, sämtlich der mährischen Geschichte und Sagenwelt entnommen, sind bloß farbenprächtige Tableaux, deren Beschluß stets ein Feuerwerk bildete. Nur eines von ihnen ist erhalten: „Graf Schembera“; eine wüste Szenenfolge voll Zauberei und Kämpfen, mit einem Hochzeitszug, Palasteinsturz u. s. w. Beginnende und fortschreitende geistige Umnachtung ist in Schikaneders Brünner Direktion zu finden; nur dadurch ist diese zu erklären und nicht, wie Rille meint, durch „Systemlosigkeit und Hazardspiel im Spekulieren auf die niedrigsten Instinkte des Volkes“.

1809 trat Schikaneder zu Ostern vom Theater ab und ging nach Wien zurück. Einige Kavaliere hatten ihm die Direktion eines neu zu erbauenden Theaters in der Josephstadt angetragen.

4. Letzte Lebensjahre und Tod 1809—1812.

Der Plan eines neuen Josephstädter Theaters wurde nicht ausgeführt[1]). Schikaneders Stücke, noch hie und da gegeben, machten kein Glück mehr: im Theater a. d. Wien herrschte die französische Oper, und von dem der Zauberoper treugebliebenen Leopoldstädtertheater hatte Schikaneder nichts zu erhoffen. Die Franzosen kamen das zweitemal nach Wien; Schikaneder mußte fliehen, sein Landhaus in Nußdorf wurde geplündert. Was ihm geblieben war, mußte er verkaufen, und dann Schulden machen. Die Zukunft lag vor ihm in trostlosem Dunkel.

Karl Schikaneder, der als Regisseur in Brünn geblieben war, kam 1811 ans Leopoldstädter Theater und bemerkte an seinem Onkel eine ganz seltsame Zerstreutheit und Verwirrtheit. Er war inzwischen als Direktor des neuerbauten Theaters, das 1812 eröffnet werden sollte, nach Pest engagiert worden und sprach prahlerisch von den Wunderdingen, die er dort ausführen wolle. —

[1]) Die Behörde verbot den Bau am 25. Jan. 1810; das Gesuch stellte mir Direktor Gloffy zur Verfügung.

Auf der Reise brach endlich der Wahnsinn offen aus; in Pest angekommen erkannte er niemand mehr und wußte nicht mehr, daß er als Direktor engagiert sei [1]).

Seine arme Frau erhielt eine Abfertigungssumme und ging zu Bekannten nach Steyr, wo sie eine kleine Direktion anfing. Aber ihr Mann war ihr ein großes Hindernis — einmal traf sie ihn, wie er mit einem Beil die Bühne zu zertrümmern suchte. Sie hatte kein Glück und ging endlich mit dem Irrsinnigen wieder nach Wien. Da saß der Arme in der größten Not,

„vom Morgen bis zum Abend unbeweglich, in ein Bettlaken gehüllt, welches auch den Kopf bedeckte. Erschien ein Fremder oder alter Freund, ihn zu besuchen, so streckte er den Kopf aus dem Bettlaken hervor, starrte den Besucher an und fragte: „Haben Sie Maria Theresia und den Kaiser Joseph gekannt?" Fiel die Antwort bejahend aus, so sprach er einige verwirrte Worte, zog sich aber schnell unter sein Bettlaken zurück, wurde die Frage mit „Nein" beantwortet, so erfolgte der Rückzug in größter Eile, von keinem Wort begleitet." (Realis, Curiositätenlexikon von Wien 2,304).

Da regte sich doch das Mitleid in den Herzen jener, die Schikaneders große Bedeutung für das Wiener Volkstheater zu würdigen wußten. Die Direktion des Theaters a. d. Wien bewilligte ihm von der Einnahme jeder Aufführung der „Zauberflöte" 4% auf Lebenszeit. Hensler, damals Direktor des Leopoldstädter Theaters, führte im Juli die „Schweden vor Brünn"

[1]) Das Theater wurde am 9. Febr. 1812 (Geburtstag des Kaisers Franz) mit Kotzebues „Ungerns erster Wohlthäter" und „Ruinen von Athen" (Musik und Chöre von Beethoven) eröffnet.

als Benefizvorstellung für Schikaneder auf und rief auf dem Theaterzettel das Mitleid des Publikums an mit dem Armen, der sechzig Jahre glücklich gelebt habe und nun im einundsechzigsten nicht fühlen könne, wie unglücklich er sei. Schikaneder erhielt eine große Summe durch diese That Henslers, die „einen Dürftigen unterstützte, dessen Lage wirklich Mitleid und Hilfe fordert“ [1]). Joseph Richter bezeugte in seinem „jungen Eipeldauer“ (1812; 9,34 ff.) dem „guten alten Herrn Schikaneder“ warmes Mitleid und verwies nachdrücklich auf das, was Wien ihm verdanke.

Schikaneders Kräfte nahmen täglich mehr ab, und am 21. Sept. 1812 starb er „61 Jahre alt, an einer Nervenschwäche“ [2]). Er wurde auf dem Währinger Friedhof begraben, und die Mitglieder des Theaters a. d. Wien hielten am 30. Sept. in der Pfarrkirche zum h. Joseph auf der Laimgrube eine Trauerfeier für ihn ab [3]). Das Requiem, die hehren, großen Klänge, in denen der lang vorausgegangene Mozart seinen herrlichen Geist ausgehaucht hatte; abgerufen in der Blüte seiner Jahre, mitten in regem Schaffen — sie ertönten bei der Leichenfeier des armen liederlichen Freundes, der im Alter so elend und kläglich gestorben war!

---

[1]) Theaterzeitung 1812, Nr. 58.

[2]) Nach dem Kirchenbuch der P. P. Minoriten in Wien VIII, Alserstraße 17. — Sein Nachlaß wurde auf 71 fl. geschätzt.

[3]) Vgl. Eipeldauer 1812; 12,5.

Alle Zeitschriften meldeten den Tod des Dichters der „Zauberflöte", und nun, da der Vielgeschmähte im Elend gestorben war, erhoben sich einzelne Stimmen, die mit warmen Worten seine guten Eigenschaften lobten und seine Bedeutung für das Wiener Theater ins rechte Licht setzten. Joseph Richter widmete ihm als „junger Eipeldauer" (11,43) einen kurzen Nachruf, worin er sagte, Schikaneder habe „den Ruhm mit sich ins Grab genommen, daß er die zwey ersten Sylben von sein eignen Namen nicht kennt hat, und daß er ein guter Mensch war." Merkwürdig herzlich und verständnisvoll ist Bäuerles Nachruf auf Schikaneder (Theaterzeitung 1812, Nr. 80), dessen große Verdienste er ebenso sehr betont wie er sein klägliches Ende beklagt. Auch in seinen Theateralmanach für 1813 hat Bäuerle diesen Nekrolog aufgenommen[1]) und S. 96. des Büchleins unter dem Titel „Eine Scene aus dem Elisium" ein an die besprochenen „theatralischen Gespräche" erinnerndes Totengespräch veröffentlicht.

Baumann, Laroche und Weidmann gehen am Ufer des Styx spazieren, da kommt der eben gestorbene Schikaneder, „ein ansehnlicher Schatten", in Charons Nachen an und begrüßt die Genossen. Die erzählen ihm, Zitterbarth habe in der Unterwelt ein Theater gebaut und Mozart sei Kapellmeister. Schikaneder wird engagiert, und wonnevoll sinken er und Mozart sich in die Arme. Auf Weidmanns Rat wird die Zauberflöte einstudiert: für die Hauptrollen sind bald Darsteller gefunden,

[1]) S. 136. Eine kurze Biographie Schikaneders enthält der Almanach S. 156.

Genieen giebt es im Elysium genug, und ein Mann wie Schikaneder wird unter den gestorbenen Damen gewiß drei seiner Bekanntschaft finden! Schikaneder selbst giebt den Papageno — und dem Charon, der von der Aufführung erzählen will, wird das Schloß vor den Mund gehängt. —

Der einst so Populäre und Beliebte ward bald vergessen. Wohl blieben seine Lokalpossen für spätere Komiker wie Korntheuer und a. noch lange beliebte Paradestücke, aber doch nur als selten aufgeführte Produkte der „guten alten Zeit.“ Die einzige „Zauberflöte“ hat — durch die Verbindung mit Mozart geblieben — seinen Namen durch den Lauf der Zeiten getragen. Unsere Litteraturgeschichten zerren ihn nur aus diesem Grunde noch immer mit, als falschen Freund, als Bösewicht und Popanz.

In Schikaneder hat ohne Zweifel ein dramatisches Genie gesteckt; in der Anwendung seines Talents für dramatische Technik, für Musik und Humor war er aber Zeit seines Lebens durch materielle Sorgen und den Kampf ums Dasein, mehr jedoch noch durch Unbildung, Verschwendungssucht und zur Übertreibung neigende krankhafte Veranlagung gehindert. Der Wahnsinn ist nur das letzte Glied einer Reihe von krankhaften Erscheinungen, die in ihrer steten Steigerung Schikaneders Leben und Dichten in der letzten Zeit beeinflußt haben. So hat er wenigstens in der niedrigen Sphäre, in der jene groben Mittel, die sein Naturell verlangte, am Platze waren, Triumphe errungen und ist für die Wiener Zauberoper, das Lokalstück und die Entwicklung des

Wiener Theaterwesens höchst bedeutend geworden. Aber hätte er jemals nach Höherem streben können und wollen, er hätte gewißlich nichts erreicht und wäre zugrunde gegangen, ohne nur ein Bruchteil dessen geleistet zu haben, was ihm als volkstümlichem Dichter gelungen ist. In diesem Sinne kann ich Varnhagen[1]) nicht beistimmen, wenn er sagt, Schikaneder hätte in der deutschen dramatischen Litteratur gewiß Großes leisten können, wenn ihre Entwicklung mit dem Volkstümlichen vereinbar gewesen wäre; doch bin ich von der Wahrheit seiner Worte überzeugt, daß in Schikaneder ein großes Talent durch notgedrungene Hingebung an das unmittelbare Leben gleichsam verbraucht und aufgerieben worden sei — ein Geschick, das man wohl tragisch nennen könne[2]).

[1]) Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens 2, 319.

[2]) Eleonore Schikaneder starb am 22. Juni 1821 im Alter von 76 Jahren. Graf Palffy hatte ihr in den letzten Lebensjahren eine Pension und Freiquartier im Theater a. d. Wien bewilligt (Der Sammler 1821, 304).

Schikaneder als Theaterdichter.

Wie so viele andre ist auch Schikaneder aus dem Schauspieler zum Dichter geworden. Er bildete sich an seinen ersten Rollen, dann an dem Repertoire der Schopf'schen Truppe, seine natürliche dramatische Begabung entwickelte sich an der Hand täglich wachsender praktischer Erfahrung. Er versuchte sich zuerst auf dem Gebiet des Singspiels, später allmählich in allen andern beliebten Gattungen, und paßte endlich als selbständiger Prinzipal seine Stücke durchaus den Verhältnissen seiner Truppe an. Auch hier verschmähte er es nie, zu lernen; er erkannte auf den ersten Blick, was in fremden Stücken wirkungsvoll war, und ahmte es keck und mit Geschick in seinen, oft in Hauptpunkten den erfolgreichen Mustern nachgebildeten Dramen nach. Wieder ist er die Seele des Ganzen, schreibt die Hauptrollen für sich selbst und komponiert sogar zu den Singspielen selbst die Musik. Im Grunde bestehen seine Werke aus zwei Gruppen: mit Musik verbundenen Spektakelstücken und komischen Opern von lokaler Färbung; in Wien entsprechen denselben einerseits die Zauberopern, andererseits die Wiener Volksstücke; endlich hören die letzteren ganz auf, und die Opern werden zu phantastischen Gemälden ohne inneren Zusammenhang.

1. Die Dramen der Wanderzeit (1773—1789).

Schikaneders erste Stücke waren Singspiele, und von diesen ist wieder bloß das allererste erhalten: „Die Tyranten oder das lustige Elend“ (auch „Die drei lustigen Bettelstudenten“) eine Operette in drei Aufzügen (gedr. Innsbruck 1776). Schikaneder hat selbst die Musik dazu geschrieben. Er verwertet in diesem ganz flotten Werkchen die Erfahrungen seiner musikalischen Wanderzüge. Vogel, Stock und Leichtsinn, drei verbummelte Studenten, die Musikanten geworden sind, kommen in ein Dorf, beginnen eine Liebelei mit der Wirtstochter und stehlen einen „Kapauner“. Der Diebstahl wird entdeckt; vor den schlimmen Folgen rettet sie der Landpfleger, der in dem einen reuigen Vagabunden seinen liederlichen Sohn wiederfindet. Diese einfache Handlung ist mit viel Humor ausgeführt, und die komischen Personen sind recht geschickt charakterisiert: außer den drei Hauptgestalten namentlich eine zänkische Wirtin und ein lateinisch zitierender weinseliger Schulmeister. Man merkt es dem Stück an, daß es auf Jugenderinnerungen beruht; es hat sogar einen

leisen Anflug von einer poetischen Beichte. Auch die Sprache ist hübsch und mit Geschick verwendet; sie erhebt sich stellenweise, wie in den schalkhaften Liebesduetten, zu wahrer Anmut und Lieblichkeit. Die Form ist die des Weisse'schen Singspiels: Dialog mit eingestreuten Arien, Duetten und Terzetten; der Chor der Landleute wird nach der Sitte bloß am Aktschluß verwendet. Für die Arien scheint gleichfalls Weisse das Muster gewesen zu sein; sie sind teils strophische Lieder mit Refrain („ein Weibsbild ist ein närrisch Ding"), teils haben sie einen sentimentalen, anakreontischen Charakter. Andrerseits macht sich im Dialog bisweilen noch der Einfluß der aussterbenden extemporierten Hanswurstpossen bemerkbar, wie etwa in Leichtsinns Liebeserklärung:

„Ich liebe Dich, ich verehre Dich, ich bete Dich an, ich brenne für Dich, ich zerschmelze für Dich, ich bin für Dich gemacht, ich will für Dich sterben! Du mein Schatz, mein Engel, mein Abgott, mein Kind, meine Gebieterin, mein Goldkäferchen, meine Schöne, mein Turteltäubchen, meine Herzklopferin, meine Sorge, mein Frühstück".

Das Stück wurde rasch beliebt und bekannt; es blieb nicht nur ein Zugstück für Schikaneder selbst, sondern wurde auch sonst allerorten gegeben. Marinelli gab es mit ungeheurem Erfolg im Leopoldstädtertheater, und es bürgerte sich in Wien völlig ein; sein Einfluß erstreckt sich gewiß bis auf Nestroys „Lumpazivagabundus".

Von den übrigen Singspielen ist nichts erhalten als eine Arie aus den „Drei Ringen“[1]), die sprachlich auf Beeinflussung durch Hanswurstiaden schließen läßt:

„Liebe! Du alles bekämpfender Riß,
Karbatsch mich nicht gar so abscheulich umher;
Zeig mir doch einmal ein gutes Gefriß,
Hast du denn keine Barmherzigkeit mehr!
Wie die gefräßigen Zähne der Zeit
Meine durchleichtigen Kleider zersetzt;
Hast du mir, grausame Liebe, auch heut
Löcher und Wunden ins Herzerl versetzt.“

„Das Regenspurger Schif“, ein Lustspiel in 3 Aufzügen (gedr. Salzburg 1780) hat entschieden lokalen Charakter. Den Mittelpunkt der Handlung bildet eine Donaureise auf dem sogenannten „Regensburger Ordinarischiff“, das den Verkehr zwischen Baiern und Österreich vermittelte[2]). Nach dem Muster der „Minna von Barnhelm“ werden zwei Liebespaare vorgeführt: Käthchen (im Dialog stets als „Das Fräulein“ bezeichnet) liebt den Husarenrittmeister Preiß, ihre Zofe Nannette den Sergeanten Knebelbart; dem Just entspricht der komische Bediente Budel; auch der betrügerische Wirt erinnert an Lessing. Die Handlung aber ist ganz die der vorlessingischen Charakterkomödie: Käthchens Vater,

[1]) Neues Theaterjournal für Deutschland, Leipzig 1788; 72.

[2]) Vgl. Jos. Richters Roman „Die Frau Lisel und die schöne Nanette“, Wien 1795; S. 1. J. W. Fischers Reisen, Wien 1803; 1, 2.

der reiche Kupferkopf, ein Geizhals und Wucherer, will als Feind des Militärs Käthchen dem Offizier nicht zur Frau geben, sondern zu einer ihr verhaßten Ehe zwingen. Er mietet Plätze auf dem Regensburger Schiff, weil er in Österreich große Wuchergeschäfte machen will; der Rittmeister schließt sich ihm unter falschem Namen an. Während der Reise erhebt sich ein Gewitter, das Schiff legt an, und die Passagiere übernachten am Ufer. Im Dunkel der Nacht verkleiden sich der Rittmeister und sein Diener als Zigeuner, bedrohen den erschreckten Alten an der Spitze einer als türkische Musikanten verkappten Schar (ganz ähnlich wie in Vulpius' „Hieronimus Knicker") und zwingen ihm das schriftliche Versprechen ab, die Liebenden zu vereinigen. — Außer der Gruppierung der Personen und der Szenerie des Gasthofes hat Schikaneder nichts aus der „Minna" genommen[1]). Das Stück ist plump und derb; Nannette und der Sergeant sind zum zänkischen Domestikenliebespaar geworden, der Diener Bubel ein gefräßiger, prügellustiger Tölpel; viel Gewicht wird auf Äußerlichkeiten gelegt: der Hafen mit dem vor Anker liegenden Schiff, das nächtliche Gewitter auf dem Strom werden vorgeführt; ein Tierbändiger mit dressierten Affen und Bären beteiligt sich an der Handlung; eine komische Streitszene zwischen fünf Obstweibern führt zu einer allgemeinen

[1]) Auch Stephanies d. J. dramatische Schriftstellerei beginnt mit Nachahmungen der Minna (vgl. Walzel, Allg. Deutsche Biogr. 36, 99).

Rauferei; die Überrumpelung durch die türkischen Musikanten wird zu einer Szene voll lärmender Lustigkeit ausgestaltet. Die derberen Rollen sind gründlich und mit steter Rücksicht auf die Bühnenwirkung ausgeführt; ganz trefflich ist der alte Geizhals gezeichnet, den die stete Angst um sein Geld sogar zwingt, sich auf seine Kiste zu setzen, während sie auf das Schiff getragen wird. Auch das Söhnchen des Wirts tritt auf — eine dankbare Kinderrolle. Die Sprache ist außerordentlich derb; arge Schimpfwörter wechseln mit sinnlosen Refrains[1]).

Auch die folgenden Dramen sind echte Schauspielerstücke; Schikaneder hat sie zunächst durchaus zum eigenen Gebrauch, die Hauptrollen für sich selbst, und auch die übrigen Rollen für bestimmte Mitglieder seiner Gesellschaft geschrieben. „Die Raubvögel" (Schauspiel in 5 Aufzügen, gedr. Salzburg 1783) haben wieder die „Minna" zum Muster. Die Frau von Rechthold, die sich wegen ihrer Spielsucht von ihrem Gatten getrennt hat und unter dem Namen Spielfeld mit ihrer Zofe im Gasthof logiert, entspricht dem Fräulein; Tellheim ist in den hyper-rechtschaffenen Hauptmann Rechthold verwandelt, der ehrliche Just in den polternden Kutscher Martin; an die Stelle des Riccaut treten zwei Falschspieler namens Schalk und Renke; der Wirt ist zu einer wich-

[1]) Das Stück wurde noch 1814 von Perinet lokalisiert: „Das Linzer Schiff oder die Beleuchtung in der Leopoldstadt und am Schanzel". Oper in 3 Akten, Mus. v. Volkert. (Vgl. Theaterzeitung 1814, Nr. 121).

tigen, übertrieben humoristischen Figur geworden. Der Hauptmann erfährt die Anwesenheit seiner Frau durch einen Ring, den jene dem Wirt verpfändete; um sie, die eben sich selbst auf einige Jahre den Spielern verkauft hat, zu retten, greift er die Kriegsgelder an und schickt ihr als „unbekannter Freund" 1000 Dukaten. Dem Oberst von Spornschild will er die Verwendung des gestohlenen Geldes nicht gestehen; dieser aber entdeckt den Sachverhalt und vereint die beiden Gatten. Die Frau verspricht, das Spiel für immer zu lassen. — Die Handlung mit ihrer Unwahrscheinlichkeit und Rührseligkeit sowie mit der gewaltsamen Einrenkung am Schluß durch den Oberst als Deus ex machina steht durchaus unter dem Bann der damals die Bühne beherrschenden Spieler- und Soldatenstücke[1]). Die komischen Figuren sind mit Geschick, aber roh und derb gezeichnet; ein großer Teil der Wirkung beruht auf der Aktion. Hierher gehört vor allem der Wirt: zu Beginn liegt er schlafend auf einem Tisch; dann prügelt er seine Frau und kocht selbst in der unappetitlichsten Weise; als die Wache erscheint, kriecht er vor Angst hinter die Bettstatt; verhaftet, rutscht er auf den Knien vor dem Oberst herum. Sein Gegenstück ist der treue Kutscher Martin, dem über das Unglück seiner Herrschaft das Herz brechen will. Eine prächtige Figur ist der Oberst: ein bär-

[1]) Vgl.: Fritz, der Spieler im deutschen Drama des 18. Jahrh. Berlin 1896. Diss. — Stockmayer, Das Soldatenstück (Litt.-hist. Forschungen v. Schick u. Waldberg, Heft 10).

beißiger Polterer, durch dessen barsches Wesen immer wieder echte Herzensgüte durchblickt; schließlich schenkt er sogar dem schlimmen Wirt 6 Dukaten. Wieder eine Kinderrolle: der Hauptmann erfährt, was er wissen will, nicht direkt vom Wirt, sondern von dessen Söhnchen. So plump das Stück ist, es steckt ein theatralischer Zug darin, namentlich die Aktschlüsse sind gut auf den Effekt herausgearbeitet. Der Dichter verrät überall den Schauspieler und Regisseur: es ist nicht das Kleinste anzumerken vergessen, jedes Gerät, das auf dem Tisch liegt; sogar die Ziffern, mit denen die Tafel des betrügerischen Wirts beschrieben sein soll.

Ganz ähnlich steht es mit den einzigen zwei erhaltenen Lustspielen der achtziger Jahre, die erst 1792 in den „Sämtlichen Werken" gedruckt wurden. Für „Die Postknechte oder die Hochzeit ohne Braut" (Lustspiel in 5 Aufzügen) sind Ifflands „Jäger," die Schikaneder seit 1785 in seinem Repertoire hatte, das Muster gewesen: aus dem Försterhaus ist ein Posthaus, aus den Jägerleuten sind Postillone geworden. Der brave, offene Postmeister hat an dem tückischen Landpfleger einen Todfeind, seit er ihm seine Tochter Victorl verweigerte; die hoffärtige Postmeisterin begünstigt den verhaßten Bewerber. Dazu kommt dann noch das seit J. J. Engels „Dankbarem Sohn" (1771) sehr beliebte Motiv des Deserteurs. Als ein solcher entpuppt sich Victorls Liebster, der Sohn des früheren Landpflegers, der seit kurzer Zeit als Knecht in des Postmeisters Diensten

ſteht. Der Landpfleger will ihn verhaften; das giebt der Poſtmeiſter nicht zu: er bringt während des Verhörs in die Amtsſtube und befreit den Gefangenen mit Hilfe der Poſtillone. Die Löſung bringt wieder der Deus ex machina: der Landpfleger konfisziert im Poſthaus eine Kiſte mit Wein und will den Poſtmeiſter als Schmuggler verhaften; doch war das der Wein des „neuen Gouverneurs" Graf Billenhof, der auf Reiſen ſtets eigenen Wein mit ſich führt. Er kommt an, beobachtet unerkannt das Treiben, und reißt endlich ſeinen Rock auf: „Stern und Orden werden ſichtbar," alles fällt auf die Knie und den Böſewichtern wird für immer das Handwerk gelegt. Auch der Deſerteur iſt „unſchuldig," denn ein teilnehmender Freund hat ihn aus Rückſicht auf ſeinen alten Vater, ehe er deſertierte, heimlich den Abſchied verſchafft. Einzelne Figuren ſind wieder ganz gut charakteriſiert: der biedere Poſtmeiſter, ſein ſchwatzhaftes, tanzluſtiges Weib, namentlich aber die einzelnen Poſtknechte und die beiden Schreiber des Landpflegers. Der Oberſchreiber will ſtets als Weltmann erſcheinen, verfällt aber immer wieder in den gräulichſten Bauerndialekt: „Wie? man meidet meine Gegenwart? — man behandelt mich als wenn i a g'mana Bauer war? Unerhörte Beleidigung! — Schon tritt die Galle mir ins Geblüt. — Hütet euch vor meinem Zorn, ihr gemeinen Landleute! Bringt dieſes Köpfchen nicht noch mehr auf, ſunſt mach i eng an abſcheulinga Stroach!" Der Unterſchreiber, halb taub, tölpelhaft, immer lateiniſch zitierend;

er wirft die Weinkiſte zu Boden, daß die Flaſchen zerbrechen und der Wein ausläuft, und kann ſich über das „Geſchepper“ nicht genug freuen; ſeine Ungeſchicklichkeit giebt Anlaß zu einer komiſchen Protokollſzene. In unzähligen kleinen und kleinſten Anweiſungen wird den Schauſpielern faſt jede Bewegung, jeder Blick vorgeſchrieben; alles iſt auf den Effekt berechnet; für die Zuſammenſtöße zwiſchen dem Poſtmeiſter und dem Landpfleger und das Verhör des Deſerteurs wird „Kabale und Liebe“ (Miller und Präſident, Ferdinand und Präſident) als Muſter benützt und übertrieben (es finden ſich ſogar wörtliche Anklänge); auch das Poſthorn wird zur Vertiefung der Stimmung häufig auf oder hinter der Bühne geblaſen; ſogar während die Poſtknechte den Landpfleger peitſchen, blaſen einige auf ihren Hörnern.

„Die getreuen Unterthanen oder der ehrliche Bandit“ (Luſtſpiel in 3 Aufzügen) erinnern durch ihren ländlichen Hintergrund ein wenig an das Singſpiel; die Hauptperſonen ſind wieder Soldaten. Um den alten General Breſch möglichſt bald beerben zu können, dingt deſſen Neffe einen Hauptmann, daß er mit dem General Streit beginne und ihn im Duell erſchieße. Der Hauptmann aber iſt der totgeglaubte Sohn des Generals, der dieſem als Kind durch einen ſchurkiſchen Hofmeiſter geſtohlen und nach dem Orient verkauft worden war; er geht zum Schein auf den Schurkenſtreich ein, ſetzt aber den General davon in Kenntnis; dem Junker, der in Gemeinſchaft mit ſeinem unverſchäm-

ten Diener schon allerhand Unfug im Dorf verübt hat, sagt er, er habe den General schon umgebracht. Später aber erscheint der General dem Neffen als Gespenst und bewegt ihn zum Geständnis. Auch der böse Hofmeister von einstmals, der unter die Türken gegangen ist, tritt auf und gesteht den Raub des Kindes ein; da giebt sich der Hauptmann als des Generals Sohn zu erkennen. — Diese Handlung ist mit komischen Szenen aus dem Dorfleben untermischt: die Bauern haben sich zur Feier des Geburtstags des Generals militärisch organisiert, begehen aber dabei die größten Thorheiten: der Bauernbursch Michel steht Schildwach und giebt, während er sich ein wenig entfernt, das Gewehr seiner Braut Rosel zu halten, bei der Begrüßung des Generals gehen die Gewehre nicht los; und außerdem spielt sich im Verlauf des Stücks eine ganze ländliche Eifersuchtsgeschichte zwischen Michel und Rosel ab. Diese dörflichen Szenen sind dem Dichter geglückt, und sie mildern ein wenig den schlimmen Eindruck, den die ebenso frivole als unwahrscheinliche Haupthandlung erweckt.

Roher noch als dieses Stück, das den Namen „Lustspiel" bloß den beigegebenen drolligen Bauernszenen verdankt, ist die Handlung eines ernsten Dramas, in dem sich Schikaneder als Stürmer und Dränger versuchte: „Das Laster kommt an Tage" (Schauspiel in 4 Aufzügen; gedr. Salzburg 1783); ein Hof- und Fürstenstück, das in seiner naiven Gruselei heutzutage entschieden komisch wirkt. Die Triebfeder der

Handlung ist die Rivalität zweier Hofdamen: Gräfin Amalie und Gräfin Sturz. Die letztere, das dämonische Weib, treffen wir schon am Beginn des Stückes in der traditionellen Toiletteszene und lernen ihre schwarzen Pläne kennen: sie will Amalien, die Prinzenerzieherin und Braut des Kronprinzen, als Giftmischerin erscheinen lassen. Ein Apothekergehilfe, der ehemalige Grenadier Fleckkugel, läßt sich durch den Glanz des Goldes verführen, ihr Arsenik zu verschaffen. Schritt für Schritt führt die Gräfin ihre Unthat auf der Bühne aus und schüttet endlich das Gift bei der Geburtstagstafel in das Glas des Fürsten; der Plan gelingt — Amalie kommt als Verbrecherin auf die Festung. Allein das böse Gewissen läßt die Helfershelfer der Gräfin — Grenadier Fleckkugel und die Frau Prämin — ihre Schuld gestehen; der Sachverhalt klärt sich, und der Fürst vereinigt seinen Sohn mit Amalien. An den Schuldigen übt man Gnade: die Sturz wird des Landes verwiesen; Fleckkugel wird, da er nur ein Verführter war, zum Garderobier des Prinzen gemacht. — Von dem naiven Humor der früheren Stücke ist hier nichts mehr vorhanden. Mit Recht nennt Sauer die Gräfin Sturz eine karikierte Orsina — das ganze Stück macht den Eindruck einer unfreiwilligen Parodie. Der Schwerpunkt liegt in der Rolle des Fleckkugel, und diese ist auch gelungen. Durch tausend Schattierungen hindurch wird gezeigt, wie die Ehrlichkeit und Treue dem Einfluß des Goldes zum Opfer fällt, und wie später die Recht-

schaffenheit wieder über das bloße Schuldbewußtsein den Sieg davonträgt. Auch die Kinder des Fürsten treten auf und singen und spielen ihrem Vater zum Geburtstag vor. — Die Sprache ist hier derb und plump, stellenweise ganz erbärmlich und grammatikalisch unrichtig.

Noch viel ärger steht es mit dem vor 1785 geschriebenen, in Regensburg 1787 gedruckten Stück „Der Grandprofos“ (Trauerspiel in 4 Aufzügen). Schikaneder hat es als Seitenstück zu Möllers „Walltron“, den er häufig im Freien aufführte, gedichtet und Möllers Drama in den Grundzügen benützt. Möller läßt seinen Grafen Walltron (1776) gegen einen Vorgesetzten, der ihn beleidigt hat, den Degen zücken; er wird zum Tod verurteilt, erst kurz vor der Hinrichtung trifft die Begnadigung ein. Iffland hatte in seinem „Albert von Thurneysen“ (1781) ein ähnliches Problem behandelt: der Held verläßt den ihm anvertrauten Posten und bringt dadurch die ganze Festung in große Gefahr. — Schikaneder verknüpft das Vergehen gegen den allgemeinen Befehl mit der Insubordination und macht, um die Rührung zu vergrößern, nicht einen Offizier, sondern eine Frau zum Opfer der militärischen Strenge. Das Stück spielt großenteils im Kriegslager: der „Grandprofos“ hat anbefohlen, daß jeder, der auf einem noch so geringen Diebstahl ertappt werde, binnen einer halben Stunde sterben müsse. Wahrscheinlich in Anlehnung an „Die Räuber“ führt Schikaneder zwei Brüder ein:

der eine, Fähnrich, ist ein Bösewicht; der andre, Feldwebel, ein ehrlicher Mensch, der sich mit seinem Vater verfeindet hat, weil er ein diesem verhaßtes Mädchen heiratete; der Vater wird durch die Intriguen des bösen Sohns in seiner Feindschaft gegen den Feldwebel bestärkt. — Der Feldwebel bittet seinen Bruder um ein Darlehen, weil er einen pardonierten jungen Deserteur bewirten will; da aber seine Bitte nicht erfüllt wird, versucht seine Frau, einem Bauern einen „Indian" zu stehlen; sie wird ertappt und soll hingerichtet werden. Und nun wird alles aufgeboten, die Nerven der Zuhörer auf die Folter zu spannen. Nicht die Bitten des Feldwebels, seiner zwei Kinder, seines Vaters, der sich mit ihm versöhnt hat, nicht die Bitten des Obristen, ja des Scharfrichters, den die arme Frau dauert, können den Grandprofoßen erweichen. Er läßt das Urteil vollstrecken, während der Feldwebel im Kampf den König aus großer Gefahr rettet. Wie der Gatte die Schreckensnachricht erhält, schießt er den Grandprofoßen nieder und läßt sich dann gefangen nehmen[1]).

Es ist unmöglich, an dieses Stück überhaupt einen Maßstab zu legen: fingerdick aufgetragene Rührseligkeit und Brutalität, Effekt um jeden Preis! Ein auf die Spektakelvorstellung unter freiem Himmel berechnetes Kassastück, bei dem es auf die genaue Darstellung des Soldatenlebens am meisten ankam. Sogar der Scharf-

[1]) Vgl. Stockmayer S. 37.

richter trat auf und suchte sich für sein Werk einen schattigen Platz aus. „Die allgemein gesammelte volle Thränenernte dieses Stücks“ erfüllte Schikaneder mit stolzer Befriedigung, und er lobt besonders die Kinderrolle: ein 9jähriges Mädchen, das der Frau vor der Hinrichtung einen Blumenstrauß weinend überbringt und ihr verspricht, für ihre Kinder zu sorgen. Triumphierend berichtet er im Vorwort, daß schon bei den Proben die Schauspieler oft vor Rührung nicht weiterspielen konnten.

In ihrer Plumpheit und Roheit mit dem „Grandprofos“ verwandt sind die drei Ritterstücke, die 1792 in Schikaneders „Sämtlichen Werken“ erschienen. Für das älteste derselben halte ich „Philippine Welserinn, die schöne Herzoginn von Tyrol“ (Schauspiel in 5 Aufzügen). Als Muster stand Schikaneder Törrings „Agnes Bernauerinn“ vor Augen, mit der er in Salzburg so große Geschäfte machte. Er führt das Eheglück des Herzogs Ferdinand von Tirol und seiner Gattin Philippine vor; ein böser Hofherr entfernt den Herzog und bemächtigt sich nach vielen Schwierigkeiten der Herzogin — eben will er sie töten, da kommt der Herzog zurück und befreit sie; der Hofherr wird bestraft. Man sieht, Schikaneder dichtete die Geschichte vom bösen Vizedom und der armen Agnes wieder und gab seinem Stück von vornherein den guten Ausgang, den er der „Agnes“ durch eine gewaltsame Aenderung verliehen hatte. Die typischen Motive des Ritterstücks wurden reichlich verwendet: Die Expositionsszene spielt wie üblich im

Wirtshaus; der Abschied zwischen Philippine und dem Herzog wird voll Rührung geschildert; beim Mondenschein wird das herzogliche Schloß vom Hofherrn überfallen; endlich soll Philippine in der von Reitern besetzten Waffenkammer getötet werden. Auch der Geisterspuk spielt eine große Rolle: über Schloß Ambras steht eine Wetterwolke, Hagelsturm zerbricht die Fenster, der Meßner erblickt nachts in der Kapelle einen gespenstischen Leichenzug; beim Abschied wird Philippinens Trauring schwarz und zerspringt an ihrem Finger; vor dem Ueberfall der Burg läutet die Todesglocke in der Kapelle von selbst, und des Herzogs Bild weint blutige Thränen. Neu aber ist die Verbindung des Ritterstücks mit zauberischen Elementen: Räuber nehmen Philippinen dem Hofherrn weg und verstecken sie in einem Bergwerk; dorthin führt „der Berggeist in der Größe eines Knaben" mehrere Bergleute, und diese bringen sie nach Innsbruck zurück. — Die Handlung ist durchaus unwahrscheinlich, geschmacklos und lächerlich; der Hofherr deutet in zahllosen Monologen seine Absichten an; beim Abschiedsfest im beleuchteten Schloßgarten „bezeigt Philippine bei ihrem Tanze mehr Traurigkeit als Freude;" schließlich lockt sie der Herzog in die Waffenkammer und giebt dabei seinem Knecht allerlei Weisungen: „hast Du einen guten Dolch, ihre Adern zu öffnen?" oder „nimm zwey starke Tücher mit Dir, um ihr den Mund zuzustopfen." Schon sieht man die Wanne, in der Philippinens Blut aufgefangen werden soll, da erscheint der Herzog und verhindert den

Mord; der Hofherr wird gefangen und einem Reiter geſchenkt, der darüber jubelt: „kommt Kameraden! mit mir nach Innsbruck, dort wollen wir dem ganzen Volk mit dieſem Böſewicht ein Freudenfeſt anſtellen, daß ſogar die Teufeln in der Hölle dazu jauchzen ſollen.“ Auch die Sprache iſt abgeſchmackt und gemein; „warte Herzog, Du ſollſt beben, wenn Deine Herzallerliebſte Philippine im Blute ſchwimmen wird. Ich will euern arkadiſchen Hof in eine Wüſte verwandeln, daß alles überall öde und leer ſein ſoll . . . .“ oder: „ich will die friedliche und freundſchaftsvolle Kette eures Hofes ſo zertrümmern, daß ſie wie Staub in der Luft verfliegen ſoll!“; die Ritter und Herzoge ſagen zu einander „ich empfehle mich“ — alles das beſtätigt den Ausſpruch Sauers, man könne hier nicht die Grenze angeben, wo die Parodie anfange. Auch hier fehlen nicht Anmerkungen für Regie und Schauſpieler; der Darſtellerin der Philippine wird eigens vorgeſchrieben, wann ſie ſich blaß machen ſoll.

Durch die Verwandtſchaft mit der „Bernauerinn“ und durch ſein lokales Intereſſe (für Augsburg wie für Oeſterreich) machte das Drama großes Glück. Es folgte ein zweites Ritterſtück, „Herzog Ludwig von Steyermark oder Sarmäts Feuerbär“ (Schauſpiel in 4 Aufzügen nach einem alten Volksmärchen bearbeitet). Die eigentliche Handlung dieſes Stückes iſt die eines Ritterdramas: der greiſe Herzog Ludwig von Steiermark iſt von ſeinem Vetter Karlmann für blödſinnig erklärt worden. Karlmann hat mit Hilfe ſeines grauſamen Feldherrn Bauherr die

Herzogswürde an sich gerissen; ihnen steht eine edle Gruppe gegenüber in der Familie des Grenzgrafen Ernst, der treu zu Herzog Ludwig hält. Er wird von Karlmann gefangen und soll in siedendem Oel getötet werden. Schließlich führt das Eingreifen Sarmäts, eines in den Alpen hausenden edlen Zauberers, zur Rettung Ernsts, und Karlmann wird wahnsinnig gemacht. Den Hintergrund für diese Ereignisse bildet die Alpenlandschaft und das Sennerleben, und, auf ganz geschickte Weise in die Handlung verflochten, werden zwei bäuerliche Liebesleutchen vorgeführt, die das komische Element vertreten. — Wieder spielt die Expositionsszene in einem steinernen Gewölbe[1]) und zwischen wachehaltenden Knechten, die einen unbekannten unterirdischen Gang[2]) entdecken; grausige Reiterszenen spielen sich im Gebirge ab; die Versammlung der Landstände ergiebt eine große Massenszene; endlich erscheint der Richtplatz vor der Stadt, Knechte schüren das Feuer unter dem Oelkessel, das Volk drängt sich herzu, von einem hohen „Leuchtturm" betrachtet sich Karlmann das Schauspiel, wie Graf Ernst, der seinen Eid höher achtet als Weib und Kind[3]), unter Trommelklang hergeschleppt wird. Damit verbindet sich das zauberhafte Element: Sarmät wohnt einsam in einer Berghöhle; er ist ganz in Tierhäute gekleidet, seine

[1]) Vgl. Brahm S. 147 (Schikaneders Ritterstücke waren Brahm nicht zugänglich).

[2]) Brahm S. 158.

[3]) Brahm S. 148.

Haube ist ein Tigerkopf mit Schlangen umwunden; sein Zauberspiegel zeigt ihm die Zukunft, durch Berührung mit seinem Zauberhammer macht er die Menschen toll. Bei ihm wohnt sein feuerspeiender Bär, und wenn er auftritt, rollt ein „Feuerklotz" vor ihm. Er „liebt jedes Würmchen in der Natur", edel und hochherzig hilft er den Guten mit Rat und Trost; ein Höherer, Ewiger, will er stets erst gütlich schlichten und weise lenken, und es thut ihm weh, endlich doch die Bösen strafen zu müssen. Schließlich das ländlich-komische Element: das idyllische Leben einer Sennerin und ihres Liebhabers Mathies, dessen Eifersucht Sarmät Gelegenheit zur Vorführung vieler Zauberkunststücke giebt, an denen sich der Bär stark beteiligt[1]).

„Hanns Dollinger oder das heimliche Blutgericht" (Schauspiel in 3 Aufzügen), 1788 in Regensburg geschrieben, enthält als Kern eine Regensburger Lokalsage. Der fromme Ritter Dollinger soll im Jahre 930 den Hunnen Krako, der mordend durch Europa zog, im Turnier besiegt haben. Der Stoff war vor Schikaneder nicht poetisch verwertet worden, doch enthielten Chroniken

[1]) Golz, „Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung" (Leipzig 1897); erwähnt S. 160 ein „steiermärkisches Volksschauspiel" von Schikaneder, worin der Hanswurst in Zwischenspielen auftrat (vgl. R. M. Werner, Anz. f. d. A. 13,55 ff.) und ein Ritterschauspiel „Genoveva oder deutsche Frauenwürde" von Schikaneder: beides Puppenspiele. Es ist nicht unmöglich, daß diese Stücke mit dem „Herzog Ludwig" und der „Welserinn" zusammenhängen.

und Flugblätter Darstellungen des Kampfes. Schikaneder wählte ihn wohl wegen seiner patriotischen Färbung und seiner Eignung für ein Spektakelstück. — Da das Turnier (wofür ihm das Vorbild der „Bernauerinn" vorschweben mochte) blos den Schluß bilden sollte, so schuf sich Schikaneder eine Handlung nach dem Muster des „Götz", indem er dem offenen, rechtliebenden Dollinger ein feiges Gezücht von Höflingen gegenüberstellte, die ihn beim Kaiser verleumden. Er wird dem heimlichen Gericht übergeben und zum Tod verurteilt, aber wieder freigelassen, da der Kaiser durch einen aufgefangenen Brief seine Unschuld erkennt. Eben ruft Krako zum Kampf, keiner von des Kaisers Rittern wagt es ihn zu bestehn: da besiegt ihn Dollinger mit Gottes Hilfe und wird vom Kaiser vor allem Volk als „rechtschaffener Biedermann" umarmt. Auch sonst fehlt es nicht an vielen Reminiszenzen: Dollingers Schwester ist von ihrem Gatten Harz mit Hilfe falscher Zeugen des Ehebruchs beschuldigt und (wie Ludwig von Karlmann) für toll erklärt worden; dessen Tochter Juliane und sein Knecht Georg (!) bringen der in einem finstern Turm Gefangenen täglich zu essen (Räuber). Den falschen Zeugen Dürrwald, dem Harz ein heimlich wirkendes Gift gegeben hat (Götz), treibt sein Gewissen zum Geständnis. Dollinger zieht mit der Schwester nach Regensburg zum Kaiser, und dort wird er von seinen Feinden verleitet, das Schwert gegen den Kaiser zu zücken (Kaspar der Thorringer, 2. Akt; vgl. Brahm S. 25). Die Sitzung

des Blutgerichts ist möglichst grausig ausgestaltet[1]): ein Gewölbe mit vermummten Richtern, der Angeklagte mit verbundenen Augen; in Glocken- und Hammerschlägen wie in den Formeln stets die Dreizahl (Brahm S. 145 f.) Auch vor dem Kampf giebt es feierliche Zeremonien (Ritterschlag, Eid etc.) Der Kampf selbst geht erst nach langem Fechten „mit Beil und Schild" und scheinbarer Niederlage Dollingers gut aus: mächtig schallen Trommeln, Pauken und Trompeten, das Volk jubelt und klagt während des wechselvollen Turniers, die Meistersänger (die durch die „Bernauerinn" nahegelegt waren; Brahm S. 114) begleiten die einzelnen Phasen des Kampfs mit feierlichen Gesängen.

Von Charakterisierung ist in diesem sprachlich wie dramatisch lächerlichen Stück keine Rede. Die Bösewichter und der schwache Kaiser sind typisch; besser ausgeführt sind die wahnsinnige Anne, das Töchterchen Juliane, der Knappe Georg und der Waffenträger Schwed, dem nach der Tradition das Dreinschlagen ein Lebensbedürfnis ist. Auch der hinsiechende Dürrwald ist mit Sorgfalt gezeichnet, und eine Anmerkung schreibt dem Akteur eigens vor, nicht so zu husten, daß das Publikum Ekel bekäme. Ganz lächerlich sind die zwei

[1]) Die Beeinflussung durch Ludw. Ferd. Hubers „Heimliches Gericht", das 1788 in Schillers Thalia (2. Bd., 5. Heft) zu erscheinen begann (vgl. Speidel-Wittmann, Bilder aus der Schillerzeit, S. 104), ist nicht unmöglich, doch kann meiner Meinung nach die Anregung im Götz genügt haben.

Hauptgestalten: Dollinger, der bramarbasierende teutsche Ehrenfex, der stets in der dritten Person von sich spricht; und der Heide Krako, der überall frech und zudringlich auftritt, sich durch ein Verzeichnis der von ihm erlegten Ritter legitimiert, und die „geharnischten Popanzen" für „eine trefliche Nachtmahlzeit" erklärt. Gleich bei seinem ersten Auftreten redet er beiseit von „seinem Freund, dem Teufel"; aber Dollinger, dem er die Hand „ins drei Teufelsnahmen" giebt, reicht ihm die seine „in Gottesnahmen"; da schreit Krako auf: „Hu, wie geschah mir!" und wird verwirrt. Noch einmal, beim knieend gesprochenen Kampfeid, ruft er den Teufel an und bricht, als Dollinger sich dem Schöpfer empfiehlt, wieder in ein klägliches „Hu!" aus. — Die Sprache ist teils leidenschaftlich schwülstig, teils wortarm und gemein; Dollinger redet in Sentenzen wie: „Religion und ein gut Gewissen schützt vor Allem"; Bilder werden angewendet wie: „mir nicht in die Nähe, du von der Lustseuche angestecktes, halbverfaultes Thier! Wenn ich von der Spitze des Eismeers bis in die Abgründe Abyssiniens forschte, so würde ich an Grausamkeit kein häßlicheres Unthier finden als Dich! . . . Dich nur anzusehn, heißt einen verdorbenen Schlamm rütteln!" Endlich „wenn Dollinger den Heyden erstichtt", singen die Meistersinger:

„Dank sey dem Himmel, Heil dem Sieger!
Der teutsche Ehre aufrecht hällt,
Ein Baier ists, ein teutscher Krieger,
Durch den der stolze Heyde fällt."

Diese Ritterstücke wurden mit ihrem Dichter nach Wien verpflanzt; er gab sie mit Pferden und großem Prunk im Freihaustheater und seit 1801 auf der großen Bühne des Theaters a. d. Wien. Sie beeinflußten die späteren Wiener Ritter- und Geisterstücke und erhielten sich in der Provinz bis in die Dreißigerjahre. Bauernfelds Tagebücher berichten über eine Aufführung des „Dollinger" 1826 in Klagenfurt[1]); in München wurde er noch um 1830 häufig gegeben.

Seiner Anlage nach mit den Ritterdramen verwandt ist „Der Bucentaurus oder die Vermählung mit dem Meere zu Venedig" (auch „Dolmaros Nachtgespenst", Schauspiel in 5 Aufzügen. Première 19. Februar 1784 in Preßburg, gedruckt 1792 in den „S. Werken"); eine venetianische Verschwörungsgeschichte, die wohl durch den von Schikaneder in Preßburg gespielten „Fiesco" angeregt wurde. Der Anfang erinnert an den „Hamlet": Gardisten erzählen, dem neuen Dogen sei schon zweimal der Geist seines Großvaters erschienen. Bei einem dritten Zusammentreffen mit dem Geist wird dieser aber als Betrüger entlarvt und entflieht; er ist ein Mitglied einer Verschwörung, durch die der schwache Doge und dessen beherzter Bruder Montaldo gestürzt werden sollen. Die Verschworenen wollen am Tag der „Vermählung mit dem Meere" den „Bucentaurus" mit allen Insassen in die Luft sprengen. Aber die Tochter

[1]) Jahrbuch der Grillparzergesellschaft 5, 24 f.

eines Nobile warnt Montaldo, den sie liebt, und eine alte Zauberin verhindert die Ausführung des Planes. Bei einem letzten Versuch zum Meuchelmord werden die Verschworenen gefangen genommen; aber in fürstlicher Großmut strafen sie der Doge und Montaldo nicht, sondern küssen sie und üben an ihnen Gnade. — Manches in dem Stück erinnert an den „Herzog Ludwig"; eine edle und eine tückische Partei stehen sich gegenüber; Milde und Edelmut erfüllen die Helden; wie Sarmät greift ein überirdisches Wesen in die Handlung ein: das alte Weib mit ihrem die Zukunft weisenden „Zeigspiegel" und der „Höllenfackel", mit der sie die Verbrecher schreckt. — —

Schikaneders Dichtung teilt sich, vom Singspiel ausgehend, bald nach zwei Seiten: er setzt einerseits die Singspieldichtung fort; die andere Richtung führt ihn über die das zeitgenössische Theater beherrschenden Gattungen zum Ritterstück und zur Verschwörungstragödie. Ein Trieb nach Realismus und nach szenischen Effekten lassen seine Stücke immer prunkvoller und ungeheuerlicher werden: endlich nimmt das zauberische Element eine wichtige Stellung ein und verleiht manchen Dramen erst ihr eigentliches Gepräge.

2. Schikaneder's Wiener Dichtung. 1789—1807.

a. Opern.

In die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts fällt der Beginn einer ganz neuen volkstümlichen Lokaldramatik in Wien. Eine solche hatte schon zu den Zeiten Stranitzky's, Prehauser's, Kurz' und ihrer Genossen in den sogenannten „Maschinenkomödien" bestanden, die feststehende Arien und einen fast völlig extemporierten Dialog besaßen, und deren Hauptperson stets Hanswurst oder „Bernardon" waren. In der Maschinenkomödie spielte das zauberhafte Element eine große Rolle; gern ließ man Hanswurst als Begleiter eines Helden gräßliche Abenteuer unter wilden Völkern oder im Reiche eines Zauberers erleben. Nachdem Hanswurst 1781 mit der Gründung des Leopoldstädtertheaters als „Kasperle" auferstanden war, begann man die alten Bernardoniaden zu erneuern und zu bearbeiten, wobei sich immer mehr der Einfluß andrer dramatischer Gattungen geltend machte. Die Form der neuen Stücke wurde die des deutschen Singspiels: Dialog mit eingestreuten Gesangstücken; stofflich aber setzten sich immer tiefer das exotische und das

orientalische Kostüm fest: ersteres vermittelt durch die Robinsonaden, die zahlreichen Incle und Yariko-Dramen und durch Kotzebue's Perustücke; letzteres auf Grund der in der Zeit gelegenen Vorliebe für die morgenländische Märchenpoesie, die den Wiener Dichtern am bequemsten in Wieland's „Oberon" und „Dschinnistan" geboten wurde. Dadurch entstanden zwei Schablonen. Einerseits die exotische Prunkoper, in der das Zauberhafte ganz fehlt: ein Europäer gewinnt in überseeischem Lande die Liebe einer Eingeborenen; die Priester wollen ihn und sie töten, doch die Liebe triumphiert — hier liegt das Hauptgewicht auf den prunkvollen Tempelszenen, Priesterversammlungen 2c. Andrerseits die Zauberoper: ein idealer Held erringt mit Hilfe mächtiger Geister seine von Zauberern gefangen gehaltene Geliebte; hier spielen Verwandlungen, Zauberkunststücke aller Art die wichtigste Rolle. In beiden Gattungen vertritt Kasperl als Diener, Sklave oder bloßer Begleiter des Helden den Wienerischen Humor und findet im Verlaufe der Handlung eine kolumbinenartige Gefährtin.

Speziell für die auf diese Weise, durch Verbindung der alten humoristischen Lokaltradition mit von außen eingedrungenen neuen Elementen, entstandene Wiener Zauberoper kommt noch der Einfluß einer andern Gattung in Betracht, die schon lange bestand: der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts, die am Wiener Hofe liebevoll gepflegt worden war und die viel

Märchenhaftes enthalten hatte[1]); ihr traditioneller Prunk und Zauber (schon damals waren wilde Tiere, mächtige Zauberinstrumente u. a. häufig zu finden) hatte schon die Maschinenkomödie, noch mehr Hafner's erste Zauberoper „Megära" (1761) beeinflußt. Dieser Einfluß steigerte sich jetzt, und die Wiener Zauberoper trat dadurch in die Tradition der etwa seit 1750 (Galuppi's „il paese della Cuccagna") bestehenden Märchenoper ein. Auch die Vorliebe der Wiener für Menagerien und Tierkämpfe wirkte auf die neugeschaffene Oper ein; nicht minder der Geschmack einer durchaus auf das Prunkvolle gerichteten Zeit; endlich das Überhandnehmen des Zauberhaften in der ganzen Litteratur — ein Vorbote der späteren romantischen Periode. —

Als Schikaneder 1789 nach Wien kam, war dieser Werdeprozeß eben daran, seinen Abschluß zu erhalten. Für Marinelli's Theater dichteten Hensler[2]) exotische,

---

[1]) Vgl. Weilen, Gesch. des Wiener Theaterwesens S. 67 ff.

[2]) Karl (nach Jahresber. 1, IV 4: 95 eig. Albert) Friedrich Hensler (1761—1825), ein geborener Schaffhausener, der studiert hatte und Hofmeister gewesen war, lebte seit 1784 in Wien; zuerst als Dichter, 1803—1813 als Direktor des Leopoldstädtertheaters. Er begann mit Kasperliaden, dann Nachahmungen der Soldaten-Rührstücke; dichtete seit 1790 exotische Opern (Das Sonnenfest der Brahminen, Der Orang Utang oder das Tigerfest, Das Schlangenfest in Sangora, Die Verschwörung der Odaliken); später Ritterstücke und Ritteropern (Der Waffenschmied 1797) und seit 1798 lokale Geister- und Gräueldramen (Donauweibchen, Teufelsmühle 2c.) Zugleich blieb er ein findiger und geschickter Bearbeiter beliebter Dramen und Romane. Anfangs trocken in Sprache und Handlung'

Perinet[1]) Zauberopern. Seine Veranlagung entsprach durchaus der neu entstandenen Dramatik, und seine Dichtung hatte im Verlaufe ihrer Entwicklung immer mehr das zauberische Element berücksichtigt, dessen theatralische Wirksamkeit er auf seinen Wanderzügen reichlich kennen lernen konnte: die zahlreichen Puppenspiele, darunter das von Dr. Faust; Gozzi, dessen Märchenspiele allgemein aufgeführt wurden; die immer mehr überhandnehmenden Zauberromane und Feenmärchen, welche die Bühne gleichfalls beeinflußten — alles das mochte ihm die Verwendung des Zaubers in seinen Dramen nahegelegt haben.

Jetzt galt es, Marinelli zu übertrumpfen. Schikaneder studierte den Wiener Geschmack und versuchte, Hensler und Perinet das Geheimnis ihrer Erfolge abzulauschen. Anpassungskraft und Geschäftsgeist ließen ihn hierin glücklich sein. Bald war Schikaneder ein Wiener Dichter. Schon am 11. Sept. 1790 führte er seine erste Zauberoper auf: „Der Stein der Weisen

---

hat er sich im Laufe der Jahre das Wienertum ziemlich vertraut gemacht. (Vgl. Hauffen in der „Deutschen Nat.-Litt.").

[1]) Joachim Perinet (1765—1816), Schauspieler und Dichter bei Marinelli bis 1798, dann bei Schikaneder bis 1803, in welchem Jahre er an's Leopoldstädtertheater zurückkehrte; in Verschwendungssucht, Gutmütigkeit und Humor ein echtes Wienerkind. Er hat fast immer bearbeitet: Märchen zu Zauberopern umgeschaffen, Hafner's alte Lokalstücke erneuert; endlich alles: alte Stücke, Romane, Opern bearbeitet, lokalisiert und travestiert; trotzdem kann man ihn wohl den Meister der Wiener Volksdramatik nennen.

oder die Zauberinsel" (heroisch-kom. Oper in 2 Akten; Musik von Schack und Anderen). Als Quelle hat ihm wahrscheinlich Wielands gleichnamiges Märchen im „Dschinnistan" gedient, jener Sammlung, die eben den Wiener Dichtern bekannt zu werden begann[1]). Das Märchen ist sehr phantastisch und enthält eine Feuer- und Wasserprobe; Schikaneder fügte wohl noch andere erprobte Züge dazu und gab dem Stück einen möglichst Wienerischen Charakter. Nach Rezensionen aus d. J. 1804, in dem er das Stück wieder aufnahm, gab es darin einen guten und einen bösen Genius, ein unschuldiges Paar, das sich zärtlich liebt und viele Hindernisse findet, einen jovialischen Naturmenschen mit einem leichtsinnigen Weibchen, einen unterirdischen Herrscher Eutifronte und ein „Duett im 2. Akt, wo Lubanara nur miauen kann". (Der Freimütige 1804, N. 209; Allg. mus. Ztg. 7, 41). Selbst wenn die Oper für die Reprise umgearbeitet worden ist, müssen wir sie in entscheidenden Punkten für eine Vorläuferin der „Zauberflöte" ansehen: auch bezüglich der Verbindung mit Mozart, der für das Stück seines Freundes ein Duett komponierte.

---

[1]) Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet. Winterthur 1786—9. 3 Bände. Es ist interessant, daß der 1. Bd. des Werkes einige (wohl zufällige) Aehnlichkeiten mit Schikaneders Ritterstücken aufweist. Vgl. S. 2 und 235 (eine dem Sarmät ähnliche Gestalt); S. 43 (die eingekerkerte Anne im „Dollinger") S. 281 (das alte Weib im „Bucentaurus").

Die Zauberflöte.

1. Entstehung.

Die Entstehungsgeschichte dieser Oper wurde bisher folgendermaßen erzählt: Schikaneder hatte sich durch kostspielige Spektakelstücke vollständig ruiniert und bat Mozart am 7. März 1791 inständig, er möge, um ihn zu retten, eine Oper komponieren, deren „Quelle" das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" im 3. Band des Dschinnistan sein sollte. Bis zum „1. Finale" war man gekommen, da wurde auf dem Leopoldstädtertheater eine Dramatisierung desselben Märchens durch Perinet („Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither"; Mus. v. W. Müller) gegeben. Dadurch gezwungen, änderte Schikaneder den weiteren Gang der Handlung ins Ernsthafte und nahm die Gebräuche der Freimaurerei zuhilfe; er benützte aber dazu einen „Entwurf" seines Schauspielers Giesecke, den er schließlich für sein eigenes Werk ausgab. Auch die Gesänge ließ er von seinem Freund Pater Cantes machen und dann die Oper unter seinem eigenen Namen aufführen. Giesecke schwieg über seine Autorschaft und verließ nach einigen Jahren Wien, weil er als Freimaurer verfolgt zu werden fürchtete. — Diese Erzählung hat ihre letzte Fassung durch den Mozartbiographen Jahn erhalten, und dessen Nachfolger haben sie ins Ungeheuerliche übertrieben[1]). Wittmann druckt

[1]) Eine Ausnahme macht Sauer (in der Allg. D. Biogr.) doch halte ich auch seine Meinung für nicht richtig. Auch die in

auf das Titelblatt seines Zauberflöten-„Opernbuchs“ (bei Reclam) „Dichtung nach L. Giesecke von Schikaneder“; Fleischer in der neuesten Mozartbiographie (in Bettelheims „Geisteshelden“) meint, Schikaneder habe überhaupt alles gestohlen; auch den Papageno, den ihm die andern bisher gelassen hatten.

Ohne mich von dieser Erzählung beeinflussen zu lassen, versuche ich im folgenden, die Entstehungsgeschichte, soweit dies überhaupt möglich ist, zu entwickeln.

Schikaneder gab in der ersten Zeit nur wenige Prunkstücke; er verlegte sich auf Singspiele (vgl. den „Dummen Anton“ mit seinen Fortsetzungen) und erzielte damit große Einnahmen. Der Erfolg des „Steins der Weisen“ mochte ihn bewegen, schon nach kurzer Zeit an eine neue Zauberoper zu denken, welche die erste noch übertreffen sollte. Wahrscheinlich wollte er wieder die Märchensammlung „Dschinnistan“ als Quelle benutzen.

Der Inhalt dieses Werkes mußte einen Operndichter von solcher Bühnenkenntnis unwiderstehlich anziehen. Der Grundton der einzelnen Märchen ist Entsagen und Verzichten, sei es auch nur zeitweilig, um dann desto wonniger besitzen zu können. Daher handelt es sich meist um die Vereinigung zweier Liebender: im Bild, als Statue, auf einem bemalten Glasfenster hat der Jüngling die Holde gesehn, und nichts kann ihn

---

dem jüngsten Heft der „Mitteilungen der Mozartgesellschaft“ enthaltene kurze Biographie Schikaneders schlägt einen versöhnlicheren Ton an.

hindern, die Herrliche zu suchen und zu erringen. Eine böse Partei legt ihm Schlingen; gute Geister helfen ihm, ihnen zu entgehen; nicht männlicher Mut, sondern die Größe und Beharrlichkeit seiner Sehnsucht lassen ihn die Gefahren heil durchwandeln. Die Wahrheit im Bunde mit heiliger Liebe triumphiert über die Bösen, wie die Finsternis weichen muß vor dem sieghaft strahlenden Licht. Mit Liebe und Sorgfalt werden die Empfindungen des Liebespaars geschildert, und auch der Prunk morgenländischer Fürstenhöfe, die ewige Herrlichkeit der Geisterwelt finden eine prächtige Darstellung.

Eine feste Gestalt erhielten Schikaneders Pläne allerdings durch seinen Schauspieler Karl Ludwig Gieseke, der ihm Anfang 1791 eine Zauberoper „Oberon König der Elfen" übergeben haben dürfte. Die Oper ging am 23. Juli 1791 mit Musik von Wranitzky in Szene, und Schikaneder dürfte sie Anfang März, als er Mozart besuchte, schon gekannt haben. Er machte die Handlung von Giesekes Oper zur Grundlage seines eigenen Werkes. Bei Gieseke entführt ein junger Ritter in Begleitung seines Knappen Scherasmin die holde Amande aus der Macht des Sultans; er wird dabei von Oberon geleitet; dessen Gabe, das Zauberhorn, schützt ihn vor Gefahr; auch Scherasmin findet in Fatme eine drollige Geliebte. Damit verband Schikaneder das Märchen „Lulu" im Dschinnistan. Dort hat ein Zauberer der strahlenden Fee die Tochter zugleich mit einem „vergoldeten Feuerstahl" geraubt; ein

Königsohn, von der Fee mit einem jegliche Gestalt verleihenden Ring und einer Flöte, die der Menschen Leidenschaften beeinflußt, ausgerüstet, dringt in der Verkleidung eines alten Musikanten in das Serail des Bösewichts und befreit die Holde; auf ewig muß der Hexenmeister vor der siegenden guten Fee entfliehen. — Der Königsohn erhielt einen Scherasmin zum Begleiter, der auch eine Braut finden sollte; dem Horn Oberons entsprachen des Prinzen Flöte und die Vogelpfeife Papagenos; die Schöne war ihrer Feenmutter zugleich mit dem „mächtigen Sonnenkreis" geraubt worden. Auch aus andern Märchen des Dschinnistan wurden wirksame Züge genommen: an die Stelle der Fee trat die „nächtlich sternflammende Königin", die auf ihrem goldenen Thron sitzt, undurchdringlich verschleiert, umgeben von ihren fackeltragenden Damen (3, 105—112); der böse Zauberer wurde zum lüsternen Mohren mit seinen Sklaven (1, 85; 2, 162); dem Helden wurde das Bildnis der Jungfrau gegeben, um ihn zur Rettung zu begeistern (1, 118 f.); drei weise Knäblein führten ihn auf seiner Reise (3, 35—53).

Hatte Marinelli seinen Wenzel Müller, so besaß Schikaneder in Mozart einen guten Freund und — das war ja wichtig — einen flinken Kompositeur. Er setzte also (wahrscheinlich mit Mozart gemeinsam) einen Plan fest und man begann zu dichten und zu komponieren. Die Handlung der Oper, wie sie den Freunden vorschwebte, denke ich mir etwa so wie die des folgenden

Stückes, das noch dazu aus Baiern und aus der Zeit von Schikaneders Wanderleben ſtammt: Am 18. Dez. 1782 ſpielte die Weßl'ſche Truppe in München „Zelmor und Ermide"; der Zettel (in der Münchener Univerſitäts-bibliothek) enthält eine Inhaltsangabe: „Zelmor, eines armen Hirten Sohn, gewann durch ſeine Sanftmut die Liebe der Fee Arimaxa: Sie liebte ihn ſo, daß Sie Ihm die Wiſſenſchaft und Kunſt der Kräuterheilung mitteilte. Einſt gelang es ihm durch dieſe Kunſt, Ermidens Vater, der ein mächtiger König war, vom Tode zu befreien, vom Dank durchdrungen, verſprach er Zelmorn ſeine Tochter zur Frau zu geben. Xarinim, ein mächtiger Zauberer, liebte auch Ermiden, und als er das Verſprechen des Königs erfuhr, entbrannte er vor Eiferſucht, entführte die Prinzeſſin und brachte ſie in ſein Zauberſchloß, um nicht mehr von Zelmor geſehen zu werden. Zelmor, der nicht wußte, wo ſeine Geliebte hingekommen, äußerſt beſtürzt, ſuchte und ſuchte, bis er endlich ihren Aufenthalt ausſpürte, und bei Xarinim ankam, welcher, ſobald er erfahren, daß Zelmor der glückliche Hirte ſei, Ihm unter verſtellter Freundſchaft Proben ſeiner Treue und Zärtlichkeit gegen Ermide auflegte, bis endlich die Macht der Fee Arimaxa dem ſtolzen Xarinim zu Boden ſtürzet, alle ſeine Anſchläge zertrümmert, und Zelmor ſeine ſo ſehr geliebte Ermide in die Arme wirft."

Dem entſpräche jene erſte Faſſung der „Zauberflöte", die auch von Wiener Maſchinenkomödien beeinflußt worden ſein

kann[1]). Der Mohr Monoſtatos hat der ſternflammenden Königin Tochter und Kleinod geraubt; dieſe begeiſtert den Prinzen Tamino zur Rettung der Tochter, giebt ihm die Zauberflöte, und dem ihn begleitenden luſtigen Vogelfänger ein Glockenſpiel. Eine Entführung wird durch den Mohren und deſſen Sklaven vereitelt, die Vereinigung trotzdem durch die Zauberinſtrumente herbeigeführt. Der Peiniger ſtellt nun ſchwere Proben und Prüfungen, unterliegt aber endlich der Macht der guten Fee. —

Während der gemeinſamen Arbeit in jenem Häuschen im Hof des Freihauſes und im Wirtshaus auf dem Kahlenberg gab Marinelli am 8. Juni Perinets Singſpiel „Kaspar der Fagottiſt oder die Zauberzither", trotz der lokalen Färbung eine bloße Dramatiſierung des Lulumärchens. Es iſt undenkbar, daß Schikaneder deshalb ſeinen Plan ändern mußte; die Wiener Dichter bearbeiteten ſehr häufig denſelben Stoff, und überdies beruhten im Grunde alle Zauberopern auf demſelben Schema. Was Schikaneder und Mozart zu einer plötzlichen Änderung bewogen hat, weiß ich nicht, und man wird es wohl nie beſtimmen können; vielleicht iſt ſie Mozart mehr, als man jetzt annimmt, zuzuſchreiben.

Was komponiert war, blieb beſtehen; aber vom 1. Finale an wurde die Handlung ganz verändert. Auch

---

[1]) Man vgl. z. B. die am 3. Februar 1784 im Leopoldſtädtertheater geſpielte Komödie „Der Streit zwiſchen dem Zauberer Scioncco und der Fee Galantine oder Kasperl bleibt Kasperl" (bis 1799 dauernd im Repertoire).

für die neue Gestalt des Stücks ließe sich ein eventuelles Vorbild angeben; Hafners alte Oper „Megära die förchterliche Hexe“ (1761) und deren „zweiter Teil“ (1765), die beide von Marinelli sehr häufig gegeben wurden. Hier ist Leander in Angela verliebt, die ihm ihr Vater verweigert; Hanswurst, Leanders Diener, liebt Angelens Zofe Columbine: an der Handlung beteiligt sich die Hexe Megära mit ihren Helfern: Drachen und „kriechenden Tieren“; ihr tritt der weise Zauberer Orkamiastes, „der Erzfeind Megärä“, entgegen, der gegen die Frauenlist erfolgreich kämpft und für allgemeine Brüderlichkeit eintritt.

Schikaneder machte die gute Königin zur ränkesüchtigen Königin der Nacht, die von ihr gesandten Knaben und den lüsternen Mohren zu Dienern einer ganz neu eingeführten guten Partei: einer reinen Schar von Lichtanbetern, deren Beherrscher ein erhabener Weiser ist. Die Prüfungen des Zauberers wurden zu Proben, von beiden Liebenden zu bestehen; sie wurden endlich in die Mysterien ägyptischer Priester aufgenommen; Papageno von der letzten und schwersten Prüfung ganz dispensiert. — Anregungen zu einer derartigen Änderung waren schon im Dschinnistan gegeben. In Wielands Märchen „Der Stein der Weisen“ erzählt ein Magier, er sei in das Innere der „großen Pyramide zu Memphis“ gestiegen und habe dort als Probe, ob er der Einweihung in die Mysterien würdig sei, erst einen reißenden Strom durchschwimmen, dann auf einem schmalen Steg ein Feuermeer durchqueren müssen, worauf ihm der „Gott des heiligen Stillschweigens“

die Lösung der Geheimnisse gab[1]). Auch die zeitweilige Entsagung findet sich im Dschinnistan (3, 118: „halte die Zeit deiner Prüfung geduldig aus", 2, 321: „die Rückerinnerung an das, was du für Zelinden thatest und litteſt, wird nun in ihrem Besitz dir höhere dauernde Wonne gewähren"). In Wielands Märchen „Der Druide" erzählt Calasiris, der Sohn des Oberpriesters von Memphis, seine Geschichte: „Die wahren Mysterien sind der Treue und Weisheit einer kleinen Anzahl von Günstlingen des Schicksals anvertraut"; er verliebt sich in eine Statue und muß nordwestwärts wandern, um das Modell aufzufinden: „eine so wunderbare Liebe wie die Deinige muß jede Probe aushalten können .... geh, mein Sohn, und der Genius Deiner Liebe geleite Dich!" Auch der Reichtum an Sentenzen voll Milde, Weisheit und Wahrheit charakterisiert die Sammlung. (3, 188: „Größe und Einfachheit sind es, die das Erhabene hervorbringen!"; im „Palast der Wahrheit" (3, 299) kann Niemand eine Lüge sprechen; 3, 205 erscheinen ein Tempel der Freundschaft und ein Tempel der Wohlthätigkeit). Endlich wird schon im Dschinnistan dem Lokal, der Szenerie jene Wichtigkeit beigemessen, die der Zauberflöte eigen ist: der Prüfling muß sich, wenn er Rosse wiehern hört, in

[1]) Wieland, der mit 76 Jahren Freimaurer wurde, hat sich für das Mysterienwesen sehr interessiert, vgl. seinen „Zusatz" im September-Stück des „Teutschen Merkur" 1786, seine „Bekenntnisse des Abulfauaris", seine Bekanntschaft mit Terrassons „Sethos" und Geblers „Thamos" (Jahn, Mozart [1]2, 382 f).

ein dunkles Gewölbe begeben, um seine Braut zu erwarten (2, 265); seitenlang sind die Schilderungen der herrlichen Säle und Gemächer (2, 65 erinnert völlig an die Zauberflöte).

Zur Fixierung benutzte Schikaneder zunächst Henslers von Marinelli am 9. September 1790 gegebene Oper „Das Sonnenfest der Brahminen", die, wohl nach Kotzebues „Sonnenjungfrau", die Geschichte eines jungen Engländers und eines indianischen Mädchens behandelt, welche von den Priestern geopfert werden sollen, aber durch einen Zufall gerettet werden; ein komischer Gärtner Pirokko und dessen Weibchen Mika treiben nebenher ihr lustiges Wesen. Hier fand Schikaneder die feierlichen Priesterversammlungen und Tempelszenen, Hymnen an Brahma, festliche Opfer, zum Schluß den „Tempel der Sonne; durch eine lange Kolonnade sieht man unter blitzenden Sternen das Symbol der Sonne". Auch die Handlung konnte er benützen: Eduard will Laura aus der Gefangenschaft befreien; er und sein komischer Begleiter werden von den Priestern gefangen. Mozart aber mußte zweierlei an dem Stück anziehen. Nach josefinischer Tradition wurde darin die Tendenz allgemeinen Friedens verklärt:

„Ewige Freundschaft sey uns heilig —
Laßt uns als Brüder, einander lieben —
Hand in Hand — ewig daure dieses Band!
Auf ehret die Verbrüderung!
Auf ehret Menschenhuldigung!"

Das zweite Moment mögen die Hymnen an die Sonne gewesen sein, die Hensler seine Priester singen ließ.

Mozart hatte ähnliche Hymnen 1780 auf Schikaneders Bitte komponiert. Jetzt mochten sich beide daran erinnern und beschließen, die Weiterführung der Handlung im Anschluß an das heroische Drama in 5 Aufzügen „Thamos, König in Egypten“ von Tobias Philipp Freiherrn v. Gebler[1]) vorzunehmen, zu dem Mozart damals in Salzburg die Musik geschrieben hatte.

Dieses Stück spielt größtenteils im Sonnentempel zu Heliopolis. Den Hintergrund füllt das goldene Symbol der Sonne aus; rechts steht das Haus der Sonnenjungfrauen, links die königliche Burg. In diesem Tempel herrscht der vor Zeiten vertriebene König Menes als Oberpriester unter dem Namen Sethos, er behütet und beschützt in weiser Milde die Liebe seiner Tochter Tharsis (die, ohne ihren Vater zu kennen, ebenfalls unter anderm Namen aufwuchs) und des Thamos, des Sohnes jenes Empörers, der einst Menes vertrieben hat. Thamos soll nach seines Vaters Tod König werden; sein Vertrauter Pheron, der selbst Tharsis liebt und als ihr Gemahl König der Egypter werden will, zettelt eine Verschwörung gegen Thamos an, wobei ihn die Vorsteherin der Sonnenjungfrauen, Mirza, ein wildes, böswilliges Weib, unterstützt. Endlich wird im Sonnentempel, als nach dem Opfer Thamos feierlich als König bestätigt werden soll, die Ausführung von Pherons und Mirzas schwarzen Plänen eben in dem Moment, da die Verschworenen die

[1]) Gedruckt im 3. Band der Werke, 177 .

Waffen ergreifen, durch Sethos, der sich als Menes, den vertriebenen König, zu erkennen giebt, verhindert. Er selbst vereint die Liebenden und erhebt sie auf den Königsthron, die Bösewichter aber erhalten die verdiente Strafe — Mirza ersticht sich selbst, Pheron wird durch einen von der erzürnten Gottheit gesandten Blitz erschlagen.

Dieser heroischen Handlung entspricht völlig die märchenhafte der Zauberflöte. In beiden ein ideales, junges Liebespaar, das, kindlichen Vertrauens voll, seine Wege wandelt. Eine Gruppe von Verschworenen will die Vereinigung dieses Paars verhindern, und an ihrer Spitze stehen ein Mann, der es selbst auf das Mädchen abgesehen hat (Pheron-Monostatos) und ein wildes, leidenschaftglühendes Weib (Mirza — Königin der Nacht). Ein Oberpriester von tiefer Milde und erhabener Größe (Sethos-Sarastro) vereint die Liebenden den Anschlägen der Verschwörer zum Trotz, und die Letzteren werden am Schluß von ihrer erträumten Höhe herabgestürzt.

Das ist die endgiltige Gestaltung der Zauberflöte. Vom „Oberon" und dem „Lulu"märchen ausgehend, nimmt der Plan auf dem Weg über das „Sonnenfest der Brahminen" endlich die Anlage des „König Thamos" an. Die Partei der Königin wird jetzt zur bösen Partei, der Oberpriester läßt die Liebenden Prüfungen bestehen, um sie der Vereinigung und Aufnahme in die Mysterien würdig werden zu lassen. Den plötzlichen Umschwung motivierte man damit, daß die Königin und die Damen Tamino belogen hätten. Die erste feierliche Szene der neuen

Weiterführung (drei Knaben führen Tamino in den Hain) wurde zwiſchen die vorletzte und letzte der komponierten Szenen eingeſchoben, und von da an blieben nur die Papagenoſzenen humoriſtiſch.

Nun war nur mehr ein Schritt bis zur Einführung der Tendenz und der Gebräuche der Freimaurerei: die Handlung war eine Aufnahme in Myſterien und ſpielte in Ägypten, von wo die Freimaurer ihre Zeremonien herleiteten. Auch eine neue Quelle war nahegerückt worden: Terraſſons Roman „Sethos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte, traduite d'un manuscrit grec“ (Paris 1731, Amſterdam 1732; von Claudius ins Deutſche überſetzt, (Breslau 1777/8, 2 Bde.), der für Wielands Märchen im Dſchinniſtan und für Geblers Stück die Quelle geweſen war[1]). Er diente meiner Meinung nach bloß zur Vertiefung einzelner Stellen des Textes; Mozart und Schikaneder fanden ihn ſicher in der Loge. Im 3. und 4. Buch erzählt Terraſſon[2]) die Einweihung des egyptiſchen Prinzen Sethos in die Myſterien der Iſis: er muß eine Feuer-, eine Waſſer- und eine Probe mit einem rollenden Rad beſtehen, dann folgen Faſten und Stillſchweigen. An drei Stellen enthält die Oper wörtliche Entlehnungen aus dem „Sethos“; im übrigen wird deſſen In-

[1]) Vgl. Junk, Goethes Fortſetzung der Mozartſchen Zauberflöte (Forſchungen z. n. Literaturgeſchichte, Heft 12); Junk meint Schikaneder ſei durch Perinets „Fagottiſt“ bewogen worden, die Handlung im engen Anſchluß an den Sethos fortzuführen.

[2]) Über ihn Biographie générale 44, 1008 f.

halt ignoriert, und die Übereinstimmungen erklären sich aus der Abhängigkeit des Dschinnistan und des Thamos von Terrassons Roman. — Die Mysterien der Ägypter und die Freimaurerei deckten sich nach der Meinung der Zeit völlig; der berühmte Freiherr v. Born hatte das schon 1784 in einem langen Aufsatz dargethan[1]). So gestaltete man jetzt die Oper freimaurerisch aus: Saraſtro ward zum Oberhaupt der „Eingeweihten"; Tamino und Papageno, dann Tamino und Pamina, mußten als Neulinge die übliche „Reise durch die Elemente" machen, ehe sie in das Reich des Lichts und der Wahrheit aufgenommen wurden. Schließlich siegte die Maurerei über alle Anschläge der Finsterlinge Ob diese Ausgestaltung von Schikaneder, ob sie von Mozart ausging, ob die ganze Loge an ihr beteiligt war; ob überhaupt, wie man annimmt, eine politische Absicht damit verbunden war, kann ich nicht entscheiden. Man meint seit Jahn, die „Zauberflöte" sei eine Verherrlichung der Freimaurerei, die sich gegen die scharfen Maßregeln Leopolds II. wider das Logenwesen richtete. Eine solche auf Zeitereignisse bezügliche polemische Absicht wohnt ihr aber vielleicht gar nicht inne. Die Freimaurerei, welche die Wiener Litteratur gerade während der achtziger Jahre sehr stark beeinflußt hatte (so waren z. B. Alxinger und Blumauer Freimaurer; 1785 waren Blumauers „Freimaurergedichte",

---

[1]) Journal für Freymäurer. Wien 5784. 1. Jahrg. 1. Viertelj. S. 15—132.

1787 W. H. v. Meyerns dreibändiger Roman „Dya-Na-Sore“ erschienen), eignete sich außerordentlich zur poetischen Verwertung, und die Einführung maurerischer Gebräuche mußte den Idealismus des begeisterten Freimaurers Mozart ebensosehr reizen wie den Geschäftsgeist des Bühnenpraktikers Schikaneder. Man könnte daher die „Zauberflöte“ ganz gut als eine Verherrlichung der Freimaurerei auffassen, der eine politische Absicht fernlag, und die zugleich die Ideale des eben verstorbenen Kaisers Joseph II. verkörperte: den Sieg der Aufklärung über die geistige Nacht und die ehrende Achtung vor dem bloßen Menschentum (man denke etwa an die Worte in der Priesterversammlung: „er ist Prinz!“ — „Noch mehr — er ist Mensch!“) — Der Hintergrund der Handlung wurde nun ein streng maurerischer; die Zeremonien bei Aufnahme eines Neulings wurden in die Oper übertragen, auch die Sprache erhielt eine maurerische Färbung und wurde mit zahlreichen terminis technicis ausgeschmückt.

Ich komme nun zur Frage der Autorschaft.

Schon zu seinen Lebzeiten erklärten Schikaneders Feinde ihn für einen Plagiator. Mozarts früher Tod wurde Schikaneders Unglück. Mozarts Familie, die sich von Schikaneder übervorteilt glaubte, sprengte aus, Schikaneder sei durch die „Zauberflöte“ vom Ruin gerettet worden, er habe die Oper heimlich nach Deutschland verkauft, Mozart betrogen und dessen frühen Tod verschuldet. Man ruhte nicht, bis es hieß, die Zauberflöte sei ein Pla-

giat. Aber nie hat man, so lange Schikaneder lebte, Giesecke als den Autor genannt. Es gab sehr verschiedene Gerüchte; Schikaneder habe sich die Gesänge von einem Pater Cantes machen lassen (Jahn, Mozart 3 2, 491, Monatschrift für Theater und Musik 1857, 444); ein Curat von St. Stefan, namens Wüst, verfasse Schikaneders Dramen (Castelli in den „Memoiren"; er sagt selbst, der Geistliche, den er kannte, habe bloß szenische Ratschläge erteilen können); noch 1806 schrieb die Theaterzeitung (S. 100): „soll er wirklich manches aus irgend einem größtenteils unbekannten Werke benutzt haben, was thut's? er wußte es anzuwenden!" Die „Autorschaft Giesekes" geht auf eine von Operndirektor Cornet 1857 in der „Ostdeutschen Post" (S. 196) veröffentlichte Anekdote zurück: er habe 1818 mit einigen Freunden im Gasthaus einen alten Herrn getroffen, der sich als der einstige Schauspieler Giesecke, jetzt Mineralogie-Professor in Dublin, entpuppte. Derselbe erzählte im Gespräch, der eigentliche Verfasser der Zauberflöte sei er gewesen, und Schikaneder habe nur Papageno und Papagena hinzugefügt. Diese Anekdote hat Jahn dahin ausgedeutet, Schikaneder, zur Änderung gezwungen, habe einen von Giesecke verfaßten freimaurerischen „Entwurf" für sein eigenes Werk ausgegeben. Giesecke habe aus Angst vor Bestrafung wegen des Freimaurerstücks geschwiegen.

Und an dieser Fabel hat die Forschung bis heute festgehalten. Nicht Giesecke, sondern erst Jahn spricht von einem „Entwurf"; wir aber wissen, daß Giesecke seinen

„Oberon“ Schikaneder übergeben hatte, und daß die „Zauberflöte“ ihre Anregung und ihre erste Gestalt durch den „Oberon“ erhielt. Gieseke hat also gewiß mit seiner eigentlichen Autorschaft Recht, denn Schikaneder benützte seine Oper bis zum 1. Finale und entnahm ihr sogar ganze Sätze. Er hat aber ebensosehr Unrecht, denn Schikaneder folgt seiner Oper nur bis zum Beginn des zweiten Drittels des Textes; und von da an könnten sich Hensler, Gebler und Terrasson mindestens eben so gut als Autoren der Zauberflöte melden. Daß er sich nicht öffentlich als Verfasser meldete, beweist eben, daß er mit der freimaurerischen Fassung nichts zu thun hatte; er hätte nicht mehr behaupten können, als daß Schikaneder ihm die Anregung verdankte und entschlossen gewesen sei, seine Oper weiter zu benutzen. Darum mag er geschwiegen haben und nicht aus Angst vor Bestrafung wegen der Freimaurerei; die letztere Behauptung muß man doch wohl entschieden lächerlich finden — als wären Schikaneder und Mozart, die auf dem Theaterzettel standen, gegen Verfolgung und Bestrafung gefeit gewesen!

Meiner Meinung nach *hat* Gieseke nicht nur nicht in der kurzen Zeit, gleich nach dem „Oberon“, einen neuen Entwurf geschrieben, sondern er *konnte* ihn gar nicht schreiben. Gieseke's 1790 geschriebener „Oberon, König der Elfen“ ist nämlich größtenteils ein Plagiat an dem „romantischen Singspiel in 3 Aufzügen nach Wieland *Oberon oder König der Elfen*“ von Fried. Sophie Seyler (Goed. $^{2}5 : 373 : 4 : 2$), das 1789 erschienen war. Dem

Plagiator Gieseke, dessen spätere Dichtungen meist Übersetzungen und Bearbeitungen waren, traue ich einen so symbolischen, phantasievollen Opernentwurf gar nicht zu. Der Nimbus, mit dem man Gieseke, die Überlieferung mißverstehend, ohne Kenntnis von Schikaneders früherer Produktion und voll Verachtung gegen diesen, umgeben hat, muß entschieden fallen. Die ganze Entstehung schon des ersten Planes weist direkt auf Schikaneder als Verfasser; ein anderer (wie Perinet in der „Zauberzither") hätte ein Märchen dramatisiert, Schikaneder nimmt alles zusammen, was er brauchen kann: Motive aus dem Dschinnistan, erprobte Züge aus fremden Stücken u. a. m. Und im übrigen gehe ich gewiß nicht fehl, wenn ich den Übergang zum Ernsten, Weihevollen großenteils Mozart zuschreibe, und vermute, Mozart sei bei der Umgestaltung des Planes beteiligt gewesen. Das kann ich mir, da ja Mozart und Schikaneder gemeinsam arbeiteten, viel eher erklären, als daß Schikaneder plötzlich mit einer fertigen fremden Arbeit erschienen sei und sie Mozart als einen inzwischen selbst geschriebenen neuen Text zur Komposition übergeben habe.

---

2. Die Handlung.

Die Handlung setzt mit dem Motiv des Lulumärchens ein (der Prinz hat sich auf der Jagd in eine unbekannte Gegend verirrt); aber die ersten Szenen entsprechen ganz dem Beginn von Gieseke's Oberon: dort treffen wir Hüon

in einer Felsengegend, zwei Nymphen treten zu ihm; dann öffnet sich der Berg, man sieht Titania auf ihrem Thron sitzen — hier befreien die drei Damen Tamino von der Schlange, der Titania entspricht die Königin der Nacht. Dem Zusammentreffen zwischen Hüon und Scherasmin wurde das Taminos mit Papageno nachgebildet. Wie der durch fünfzehnjähriges Höhlenleben ganz zum Naturmenschen gewordene Scherasmin mit einem Bündel Holz auf dem Rücken, so kommt Papageno mit seinem Vogelskäfig und kennt keine Länder außer seinem Heimatsthal. Ein solcher in den Bergen aufgewachsener urwüchsiger Naturmensch war schon der drollige Almbursche Hiesel im „Herzog Ludwig von Steyermark“: der kommt mit einer Butte herbei, spöttelt vorlaut über den Zauberer Sarmät, verkriecht sich vor dem feuerspeienden Bären und liebt die muntere Sennerin Trautel. Dazu kamen die hergebrachten Züge des Hanswurst und des Kasperl: Gefräßigkeit, Feigheit und derber Humor; auch der Stand des Krämers liegt in dieser Tradition — schon bei Kurz giebt es einen Schneckenhändler und einen Mausfallenkrämer; die letztere Figur erneuerte Marinelli 1781 als „Kasperl, der lustige Hechel- und Mausfallenkrämer“; es folgten „Kasperl, der Pfannenflicker“ (1785), „Kaspar, der Besenbinder“ (1786); „Kaspar, der Guckguckfänger“ (1783) und Henslers „Kaspar, der Vogelkrämer“ (1791). Rechnen wir hiezu noch die alte Idee jener Preßburger Vogelkomödie, so haben wir Papagenos Stammbaum[1]). Sein

[1]) Eine seltsame Ähnlichkeit besteht zwischen Papageno und

Auftreten und sein „Entréelied" erinnert völlig an Hafners „Megära", wo Hanswurst als Bäcker, die „Kreinzen" auf dem Rücken, erscheint und singt:

„Ein Bäck ist halt ein ganzer Mann!
Nicht weil ers Brod nur backen kann" .... 2c.

Nach dem Muster des „Oberon" erhalten die Beiden Zauberinstrumente zur Befreiung Paminens aus der Macht des „üppigen Bösewichts", der sie geraubt hat; und man singt: auf Wiedersehn! Dann wird uns Pamina vorgeführt; sie ist dem Mohren entflohen und in einer Gondel über den Kanal gerudert (vgl. den fliehenden Geist im „Bucentaurus"), allein Monostatos hat sie eingeholt und schleppt sie zurück. Da erscheint Papageno; sein Federkleid jagt den Mohren in die Flucht, er und Pamina entfliehen. Daran schloß sich, glaube ich, ursprünglich die nun zweitfolgende Szene: Papageno und Pamina sind entflohn; Papageno pfeift, und man hört Taminos Flöte antworten. Da stürzt Monostatos mit einem Rudel Sklaven herzu; sie müssen aber beim Klang des Glockenspiels tanzen und endlich abgehen (vgl. den Schluß des ersten Akts bei Gieseke: Oberon auf seinem Wolkenwagen stößt ins Horn, die Muselmänner müssen tanzen, bis sie nicht mehr können).

dem Spaßmacher der alten Hamburger deutschen Oper: in Postels „Ariadne" erscheint er als Theseus' Diener Pamphilius in Gestalt eines Scheerenschleifers; in Keisers „Adonis" als lustiger Hirt Gelon, dem Schafsknechte ein Klimperzeug (Spinett) herbeitragen; im „gestürzten und wiedererhöhten Nebukadnezar" erscheint er mit Adlerfedern und Klauen bewachsen und „mit andern Tieren melodisch brummend". (Hier könnte vielleicht die höfische Wiener Oper des 17. und 18. Jahrh. als Vermittlerin angesehen werden).

Pamina und Papageno sind frei; sie können gehen und mit Tamino zusammentreffen.

Bis hieher war man gekommen, da mußte geändert werden: man schob eine Szene ein, in der drei Knaben den Tamino in einen Hain führen; in der Mitte steht der Tempel der Weisheit, rechts jener der Vernunft, links jener der Natur (Papageno war noch in ein von Kanälen umgebenes Zauberschloß gekommen). Aber auch im „Oberon" geht die Handlung ins Würdevolle über: Oberon und Titania können nur versöhnt werden durch „ein Paar, das sich keusch, rein, ohne Absicht liebte, und dessen Treue selbst der martervollste Tod nicht wankend machen könnte." Auch die Knaben (im Personenverzeichnis „Genien" genannt) haben ihr Vorbild in Gieseke's „2 Genien", die Hüon und Scherasmin ratend zur Seite stehen und von ihnen „Gehorsam und Reinheit des Herzens" fordern. Zugleich beginnt die Einführung der Freimaurerei: Tamino sucht das Licht; ein alter Priester klärt ihn auf über die List der Königin; ferner Gesang belehrt ihn, an der Freundschaft Hand ins Heiligtum geleitet, werde er Paminen erringen. Tamino spielt auf seiner Flöte, Papageno antwortet es folgt die erwähnte Sklavenszene. Da naht unter Trompetenschall Sarastro; eine ganz neue Figur, die erst mit der Veränderung der Handlung ins Ernsthafte nötig geworden war; denn drollig wäre die Sache mit Monostatos ganz gut fort gegangen (in den früheren Szenen wurde wohl bloß der neue Name eingesetzt). Wieder dient Gieseke als Muster:

bei ihm ſitzt Babekan beim Mahl, da erſcheint Hüon; er und Amande fallen ſich mit den Worten „er iſt's! ſie iſt's!“ in die Arme — Schikaneder läßt Saraſtro, den „göttlichen Weiſen“, ganz ſultanmäßig anfahren, Tamino und Pamina ſehen ſich, kennen ſich und halten ſich umſchlungen. Der Mohr wird beſtraft, Pamina von Tamino getrennt, Letzterer mit Papageno für die Einweihung in die Myſterien vorbereitet.

Vom Beginn des 2. Akts tritt der „König Thamos“ zu Gieſekes „Oberon“ hinzu. Lokal und Koſtüm ſind ägyptiſch, das „Gefolge“ iſt in „Prieſter“ verwandelt; die Handlung iſt freimaureriſch. Die Charaktere geſtalten ſich feſter: die ſternflammende Königin übernimmt die Rolle der Mirza im „Thamos“; Monoſtatos erhält Züge des typiſchen Haremsaufſehers; der Märchenprinz Tamino und die zaghafte Pamina werden zu einem unſchuldigen Paar voll heiliger Sehnſucht (Thamos und Sais). Saraſtro vereint verſchiedene Geſtalten in ſich: er entſpricht Gieſekes Oberon (mit der Königin entzweit, vereint die Liebenden gegen den Willen anderer) und Babekan; im 2. Akt wird er völlig der weiſe, milde Menes-Sethos; Oberprieſter und Schützer des Liebespaars — zugleich bezüglich der maureriſchen Tendenz Vertreter des Ordens, Meiſter vom Stuhle. — Die neue Handlung iſt Schikaneders früheren Dramen ſehr ähnlich. In den Ritterſtücken beſonders ſteht immer einem falſchen, lügneriſchen Gezücht eine Gruppe von edlen, arbeitſamen Charakteren gegenüber: im „Bucentaurus“ wird eine

Verſchwörung, deren Ausgangspunkt die Liebe zwiſchen der Tochter des Anführers der Verſchworenen und des Schützlings des zu Verderbenden iſt, von der guten Partei bekämpft. Die unerklärliche Milde und Großmut der Helden ſteigert ſich zur frappanten Ähnlichkeit in der Geſtalt des Sarmät: ein Weiſer, der milde lenkt und der guten Sache zum Sieg verhilft; in ſeiner weltfremden, erhabenen Güte ein direkter Vorläufer Saraſtros.

Saraſtro verkündet den Prieſtern in einem Palmenwald, Tamino wolle in den Orden aufgenommen werden. Dann beginnen Taminos und Papagenos Prüfungen. Das war mit der Freimaurerei gegeben; aber auch im „Dſchinniſtan" wimmelt es von Proben, und die Grundhandlung des „Oberon" iſt eine ſchwere Entſagungsprüfung. Nicht minder liegen Keime im Ritterdrama: in L. F. Hubers „heimlichem Gericht" wird ein Neuling in die Vehme aufgenommen; Dollinger wird, einen Sack über dem Kopf, von zwei Geharniſchten vor Gericht geführt. — Die erſte Probe iſt Stillſchweigen; Tamino bleibt ſtandhaft, Papageno plaudert. Auch bei der zweiten Probe — Faſten — läßt ſich Papageno Waſſer bringen und erhält ein Tiſchleindeckdich (wie Scherasmin im „Oberon"). Dann kommt eine Reminiscenz an Glucks „Orpheus": Pamina glaubt ſich vom ſchweigenden Tamino verſtoßen, wie Eurydice von Orpheus, der ſich nicht umwenden darf (vgl. auch die G-moll-Arie: „Ach ich fühl's, es iſt verſchwunden — ewig hin der Liebe Glück!" mit Glucks: „Ach, ich habe ſie verloren, all' mein Glück iſt

nun dahin!“). Hierauf wird Papageno (wie Scherasmin von Oberon) durch einen Becher Weines gestärkt, und anstatt seiner nimmt Pamina teil an der letzten Prüfung: der Feuer- und Wasserprobe.

Bei Gieseke sollen Hüon und Amande verbrannt werden; schon stehen sie auf dem Scheiterhaufen, da wird ihnen verkündet, sie hätten die Prüfung bestanden und seien vereint. Damit verbanden sich die (aus dem „Sethos“ genommene) Feuer- und Wasserprobe in Wielands „Stein der Weisen“ und die „Reise durch die Elemente“, die der Neuling bestehen muß, ehe er Freimaurer wird[1]). Nicht Mut, sondern die Wunderkraft der Flöte (die früher golden war, jetzt „aus der 1000jährigen Eiche ausgeschnitten“ ist) führt die Liebenden durch die Gefahr und in die Gemeinschaft der Priester. Dann kommt Papageno endlich zu seinem ersehnten „Weibchen“, der Vogelin Papagena, die ihm erst als altes Weib (vgl. Bucentaurus) erschienen ist. Ganz wie Hanswurst nnd Columbine, preisen sie verliebt den künftigen reichen Kindersegen; wieder dient Gieseke als Muster:

Scherasmin und Fatime:

Komm her, mein liebes Herzens Weibchen!
Hier hast du meine Hand, schlag ein!
Wir wollen wie die Turteltäubchen
Uns schnäbeln und des Lebens freun!

[1]) Im „Sethos“ ist das Lokal ein unterirdisches Gewölbe, bei Schikaneder sind es zwei Berge: ein Vulkan und ein Berg mit einem Wasserfall. Auch die Geharnischten möchte ich nicht als aus dem Sethos entlehnt annehmen. Ich finde bloß drei wörtliche Übereinstimmungen, aber sonst keine direkte Benützung.

Drei Knaben:

Komm her, du holdes liebes Weibchen!
Dem Mann ſollſt du dein Herzchen weihn!
Er wird dich lieben, ſüßes Weibchen,
Dein Vater, Freund und Bruder ſeyn!

Der Schluß iſt ganz dem „Thamos" nachgebildet: die Verſchwörer wollen mit Gewalt in den Tempel eindringen — da vernichtet ſie Saraſtro und vereint im Sonnentempel inmitten der Prieſterſchaft die Liebenden. An die Einleitungshymne im „Thamos":

„Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht!"

erinnern die letzte Verſe:

„Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht,
Zernichten der Heuchler erſchlichene Macht!"

Außer der prächtigen Figur des Papageno hat Schikaneder durch die Mitwirkung der Tiere ſeiner Oper einen Wieneriſchen Charakter verliehen. Auch das iſt ein uralter Zug: ſchon die italieniſchen Opern des 17. Jahrhunderts brachten Fröſche, Heuſchrecken, Haſen, Mäuſe, Schnecken, Drachen u. a. auf die Bühne[1]); zu den Zeiten Hanswurſt's, Bernardon's und Kasperle's wurden die Tiere unentbehrlich. Schikaneder brachte die Schlange, Papageno's Vögel, Saraſtro's Löwen; Tamino's Flötenſpiel lockte ſogar Kameele, Elephanten, Nilpferde und Affen herzu

[1]) Vgl. Weilen, Geſchichte des Wiener Theaterweſens; S. 67 f., 71, 74 u. a. Auch Züge wie die verzauberte Paſtete, aus der Vögel fliegen, oder ein unbeweglich machender Ring erinnern an die ſpätere volkstümliche Dramatik.

— er war ja von jeher gewohnt, Tiere auftreten zu lassen. —

Der Aufbau des Stücks ist prächtig; ernste und heitere Szenen wechseln zugleich mit der schrittweisen Entwicklung der Handlung; die Gruppierung der Personen möchte ich einzig nennen: das unschuldsvolle Paar Tamino-Pamina, ihm zur Seite das heitere Papageno-Papagena herüben die böse Königin, der Mohr und die drei Damen, drüben der edle Sarastro, die Priester und die drei Knaben. Mozart's Geist hat das Stück durchdrungen: er hat ja mit Schikaneder zusammen geplant, festgesetzt, geändert und ausgeführt. Darum die seltsame Vollendetheit, die dem so plumpen und unfertigen Stück eigen ist, dessen Gesangsstücke sich der Form nach so edel von den dürftigen Arien, Duetten und Terzetten der zeitgenössischen Volkspossen abheben.

Die Sprache ist die Schikaneder's: bombastisch und doch wortarm, ein Gemisch von Theaterphrasen aus eigenen und fremden Dramen, von Ausdrücken aus dem Logenwesen[1]) ꝛc. Darum hat man den Text seinerzeit als „Unsinn" bezeichnet. Aber es liegt darin dennoch viel

[1]) Wie sehr Logenlieder u. a. Schikaneder's Muster waren, sehen wir z. B. aus dem Folgenden („Journal für Freymäurer" 2, 1; 116):

Die ihr einem neuen Grade
Der Erkenntnis nun euch naht,
Wandert fest auf curem Pfade,
Wißt, es ist der Weisheit Pfad.
Nur der unverdross'ne Mann
Mag dem Quell des Lichts sich nah'n!

Poeſie verborgen, ſo Erhabenes, wie die Sehnſucht eines liebenden Paars, die alle Hinderniſſe beſiegt, wird ſo kindlich geſagt, daß ich gewiß behaupten kann, dieſer unbeholfene Operntext ſei Mozart's reiner Kinderſeele am verwandteſten geweſen. Mozart, der etwa im Ton einer märchenhaften „Entführung“ begann, ſchuf, auf die Chormaſſen des „König Thamos“ und des „Idomeneo“ zurückgehend, ein Werk von überirdiſchem Glanz und von unendlicher Tiefe, das namentlich durch die (wohl durch Gluck vorbereitete, aber der gleichzeitigen Oper fremde) wirkungsvolle Verwendung des Chores als eines in die dramatiſche Handlung eingreifenden Elements einen weihevollen und erhabenen Charakter erhielt; er hat Schikaneder's Text erleuchtet, durchgeiſtigt. Aus Herzensgrund ſtimme ich ein in die Worte Berthold Auerbach's, der von der „Friedensſeligkeit“ der „Zauberflöte“ ſagt[1]): „auf dieſer Höhe muß alle Handlung, die vor uns ſich darſtellt, nur noch allegoriſch ſein, und das Kindliche, ja das Kindiſche des Textes iſt naturnotwendig. Nur überbeizte und überheizte Menſchen können das langweilig und geſchmacklos nennen!“

3. Erfolg, Urteile und Nachwirkung.

Der Erfolg der „Zauberflöte“ war anfangs klein. Es hieß, die neue Maſchinenkomödie habe keinen

[1]) Dramat. Eindrücke S. 84 f., Briefe an J. Auerbach 2, 422 f.

großen Beifall erhalten. In Wien wurden die ſpäteren Aufführungen bejubelt, aber der allgemeine Erfolg in Deutſchland ließ lang auf ſich warten. Mozart hat ihn nicht erlebt. Erſt als Vulpius Schikaneder's kindlichen Text in ein trocknes, ungemütliches Werk umgeſchrieben hatte, wurde die Oper in Deutſchland gegeben. Die erſte Aufführung in Berlin war im Mai 1794 — alſo 2½ Jahre nach der Wiener Première! Dann aber trat ſie einen Siegeszug an, wie er ſogar dem „Freiſchütz“ 1821/2 verſagt blieb. Jetzt begann auch die Kritik ihre Thätigkeit und verdammte Schikaneder völlig[1]). Nur Bazko behauptete im „Journal der Moden“, die Oper ſei eine Allegorie des Kampfes zwiſchen Vernunft und Aberglauben, und jede Perſon ſtelle eine Leidenſchaft oder Tugend vor. Ihm ſchloſſen ſich andere an, und bis tief in das 19. Jahrh. hinein brachte man die tiefſinnigſten Allegorien und Bedeutungen der einzelnen Figuren — wie ich meine, nicht heraus, ſondern hinein[2]).

[1]) Vernichtende Urteile enthalten z. B.: Zeitung für Theater u. a. ſchöne Künſte, Leipzig 1794; 12. Stück, S. 254. — Neue allg. deutſche Bibliothek 1794; 15, 2; 555. Konrad Feyerabend in ſeinen „Kosmopolit. Wanderungen“ (2, 16 ff.) findet des Zürnens kein Ende über Schikaneder's „Waſſerſuppe“; „ſchade, ewig ſchade, daß Mozart und Schikaneder hier beyſammen ſtehen. Apollo und ein Satyr!“ Göckingk an Benzler am 24. Mai 1794 (Zeitſchr. f. preuß. Geſchichte 14, 36) . . . . . „das albernſte Zeug“. Auch Karoline ſoll geſagt haben, Goethe ſetze den Voltaire in Muſik wie Mozart den Schikaneder (Jahresber. 1; IV 11 e: 31 a).

[2]) Vgl. die Zuſammenſtellung bei Wurzbach; ferner: „Die Zauberflöte. Texterläuterungen für alle Verehrer Mozart's.

— Die Umarbeitung durch Vulpius ſuchte die Widerſprüche der Handlung durch Saraſtro's Rede am Beginn des 2. Aktes zu erklären. Saraſtro erzählt, der Gatte der Königin der Nacht, ſein Bruder, habe ihm die Krone hinterlaſſen; aber er ziehe die Einſamkeit dem Throne vor und habe einen frommen Jüngling gefunden, dem er die Krone geben wolle. Ihm wolle er Paminen, die Tochter ſeiner wilden, mordgierigen Schwägerin, zur Frau geben und habe ſie entführt, um ihr Herz rein zu erhalten .... „auch die Königin hat ihn, ohne meinen Plan zu ahnden, zum Verteidiger ihrer vermeynten Rechte erwählt. Sie hat ihm die Hand ihrer Tochter verſprochen, wenn er das Abentheuer beſtehen wolle, mir Leben und Krone zu rauben. Tamino wird den leeren Verſprechungen eines Weibes nicht mehr Glauben beimeſſen als meinen väterlichen Bemühungen für ſein Wohl.“ Aber im übrigen iſt Vulpius' „Verbeſſerung“ völlig verfehlt. Wie er den Anfang des Papagenoliedes: „Der Vogelfänger bin ich ja“ umdichtete in das abgeſchmackte: „Seht, Papageno iſt ſchon da“, ſo hat er faſt alle Geſangsſtücke geradezu verballhornt.

Die Einwirkung der „Zauberflöte“ auf die Entwicklung der dramatiſchen Litteratur iſt unüberſehbar. Schikaneder's ſpätere Opern ſind durchwegs Abkömmlinge von ihr. Sie ſteckt faſt in allen ſpäteren Zauberopern und noch in

---

Leipzig 1866, und C. Grüel: „Aufſchlüſſe über die Bedeutung des angeblich Schikaneder'ſchen Textes zu Mozart's Zauberflöte“, Magdeburg 1868.

den Zauberoperetten der dreißiger und vierziger Jahre; Hensler's spätere exotischen Opern sind durchaus nach ihrem Muster gedichtet: stets Priester- und Tempelszenen; die Szene mit der verfolgenden Schlange (die bis zu Grillparzer's „Traum ein Leben" stets wieder auftaucht), Papageno und Papagena (z. B. Jokolo mit seinem „Glockenstab" im „Tigerfest"), die Tiere (bei Hensler Tiger, Affen, Schlangen u. a. m., die sich direkt an der Handlung beteiligen), die Milde und Großmut des Oberpriesters; auch die Sprache ist durch die Zauberflöte deutlich beeinflußt. Perinet läßt noch 1806 in seiner „neuen Semiramis" zwei Totenansager vor Ninus' Grabmal ebenso singen wie die „geharnischten Männer". Hensler brachte die Symbolik und Geheimnisthuerei in seine lokal gefärbten Geistererlösungsdramen; seine „Teufelsmühle" z. B. erinnert auf Schritt und Tritt an die Zauberflöte. Meisl travestierte die Zauberflöte und verwandelte sie in eine Lokalposse. Fortsetzungen und Weiterführungen sind zahlreich: Goethe's „Zweiter Teil" (vgl. darüber S. 139), Grillparzer's drollig-verbitterte Satire, Schikaneder's „Labyrinth". Ich nenne noch: Rochlitz, „Liebhabereyen oder die neue Zauberflöte" Züllichau 1804 und Costenoble, „Die Zauberflöte" (Almanach dram. Spiele 1814). Am 27. Febr. 1821 gab man im Leopoldstädtertheater „Papageno auf Reisen", Zauberszenen von Fenzl; am 13. Juni 1851 im Theater a. d. Wien „Papageno und der Zeitgeist", Festspiel von Karl Haffner.

Auch in das Ritterstück ist sie von 1792 an ein-

gedrungen[1]), wo ihr durch das heimliche Gericht und das oft verwendete Motiv der Feuerprobe der Boden geebnet war. Im Roman kam ihr die Vorliebe für geheime Verbindungen, die den Helden durch Gefahren leiten, entgegen — von den im Morgenland spielenden Entführungsgeschichten ganz abgesehen. Im exotischen Schauspiel vereint sich ihr Einfluß mit dem von Kotzebue's Perudramen, im romantischen Epos mit jenem des „Oberon".

Satirische oder gutmütige Anspielungen finden sich in der zeitgenössischen Litteratur massenhaft: meist werden Papageno, die drei Damen, das Tanzenmüssen und die Feuerprobe vorgeführt. Hierher gehören A. W. Schlegels „Ehrenpforte" und Tiecks „Gestiefelter Kater". Tieck schildert eine Schmierenaufführung im „Phantasus", E. T. A. Hoffmann (dessen Märchen „Der goldne Topf" stark von der „Zauberflöte" beeinflußt ist) in seinen „Leiden eines Theaterdirektors" eine Aufführung als bürgerliches Familiengemälde. Kotzebue verspottet die Oper im „Urteil des Paris" (1803); seine „Pagenstreiche" sind in der Gruppierung der Personen durch die „Zauberflöte" beeinflußt, in „Des Teufels Lustschloß" (1801) macht er sogar ernste Anleihen bei Schikaneder. — Goethe hat die „Zauberflöte" hochgeschätzt; in der von ihm geplanten Fortsetzung knüpfte er direkt an Schika-

[1]) In Ziegler's „Barbarey und Grösse" (1793) weist die Aufnahme Littig's in die Fehmrichterschaft auf die „Zauberflöte"; Bewaffnete führen ihn sieben mal sieben Stufen hinab in ein unterirdisches Gewölbe und zeigen ihm den „Kampf der Elemente".

neders Handlung an und vertiefte das in ihr gegebene myſtiſche und ſymboliſche Element (vgl. das erwähnte Buch von Junk). Aber auch ſonſt iſt Goethe von der „Zauberflöte“ und den in Weimar geſpielten ſpäteren Opern Schikaneders beeinflußt; das Märchen von der ſchönen Lilie, ſeine Oper „Der Löwenſtuhl“ und namentlich der zweite Teil des Fauſt zeigen in wichtigen Punkten Verwandtſchaft mit Schikaneders Operndichtung. — Grillparzer lernte die Zauberflöte ſchon als Kind kennen, und ſeine Produktion ſteht ſtark unter ihrem Bann; namentlich zeigt ſich das in „Der Traum ein Leben“ und in „Weh' dem, der lügt“. — Raimunds ganze Dichtung aber iſt durchtränkt vom Einfluß der „Zauberflöte“, der beſonders im „Diamant des Geiſterkönigs“ (Veritatius(=Saraſtro) und die „Inſel der Wahrheit“, Feuer- und Waſſerdekoration, die Tiere u. v. a.) und der „Gefeſſelten Phantaſie“ (die böſen Zauberſchweſtern = Damen der Königin der Nacht, Nachtigall = Papageno, Amphio und die Phantaſie = Tamino und Pamina) zutage tritt. — Männer von bedeutendem Verſtande haben den Text der „Zauberflöte“ herrlich gefunden; Goethes bekannten Ausſprüchen ſchließen ſich Schopenhauer und Hegel an[1]). Und D. F. Strauß hat das Thema Schikaneder-Mozart in einem beherzigenswerten Sonett behandelt (Schriften 12, 119):

---

[1]) Vgl. Deutſche Rundſchau 1899, S. 245.

Was schikanieret ihr den Schikaneder?
Der Käfer sei er, sprechet ihr mit Hohn,
Der auf des Adlers Schweife sich zum Thron
Jovis emporschwang, nicht mit eigner Feder.

Das Paar ist ungleich, das empfindet jeder:
Sterblich das Wort, unsterblich jeder Ton;
Doch zog nicht einst im Schlaf ein Erdensohn
Aus ihren Gleisen Lunas Silberräder?

Ist Eos mit Trithonos nicht vereint?
Ihn trifft kein Tod, ob auch sein Alter wächst,
Er ruht, ein Greis, im Arm der Ewigschönen.

Doch in der Göttin Rosenglut erscheint
Er selber jung — wie Schikaneders Text
Sich ewig neu verklärt in Mozarts Tönen.

Die „Zauberflöte" blieb das Muster für alle späteren Opern Schikaneders. Im „wohlthätigen Derwisch" (Lust- und Zauberspiel in 3 Akten mit Maschinen, Arien und Chören; Musik von Schack, Gerl und andern; Première 1792[1]), dessen Quellen zwei Märchen im Dschinnistan („Die Prinzessin mit der langen Nase" und „Der eiserne Armleuchter") sind, rettet eine Zaubertrommel den Prinzen Sofrano, eine Schellenkappe seinen Begleiter, den Fischer Mandolino, aus jeder Gefahr. Der Derwisch wohnt in einem Grabmal und erscheint mehrmals unter Donner und Blitz als „Geist des verstorbenen Königs" — ein

[1]) Der Druck Wien 1793 ist verschollen; ich benützte ein handschriftliches Regiebuch des Mannheimer Hof- und National-Theaters.

Zug aus einem der vielen Semiramisdramen (vielleicht aus Salieris Oper). Der Derwisch entspricht Saraſtro, Sofrano und die Prinzeſſin Zenomide dem ſentimentalen, Mandolino und ſein zänkiſches Weib dem befiederten Liebespaar Danach zerfallen auch die Geſangnummern in belehrende Baßarien, ſehnſüchtige Liebeslieder und wieneriſche Couplets und Zankduette. Perinets „Zauberzither" iſt mehrfach als Vorlage benützt; Mandolino findet in den Paſteten Tierköpfe und Raketen; ein Zauberſchiff erſcheint; wieder müſſen die böſen Sklaven auf den Klang der Schellenkappe gehorchen.

„Die Eiſenkönigin" (Zauberſpiel mit Arien und Chören in 3 Akten, Première 12. Jan. 1794) iſt verſchollen. Nach einer Notiz im „Freimütigen" (1806, Nr. 49) handelte es ſich wieder um eine Prüfungsgeſchichte (vgl. auch Theaterztg. 1816, S. 340).

„Der Spiegel von Arkadien" (Oper in 2 Akten, Muſ. v. Süßmayer (1766—1803); Première 14. Nov. 1794; gedr. Wien 1795) knüpft wieder an die Zauberflöte, außerdem an Schikaneders alte Ritterſtücke an. Der Zauberer Tarkeleon lauert auf dem Turm ſeines von Kanälen umgebenen Schloſſes, beobachtet die ankommenden Fremden in einem großen Hohlſpiegel und lockt ſie dann unwiderſtehlich an, um ſie zu Sklaven zu machen. Solche Sklaven ſind der Vipernfänger Metallio und ſein Weib Giganie. Zum Schutz des Liebespaars Ballamo und Philanie, das Tarkeleon trennen will, kommen Jupiter mit dem Adler, Juno mit dem Pfau vom Olymp herab, gründen

einen Bauernſtaat und laſſen Menſchen aus der Erde wachſen. Allen Anſchlägen des Zauberers tritt Jupiter mächtig entgegen und er vereint die Liebenden zum Schluß. Szeniſcher Prunk erfüllt die Oper: Tarkeleons Zauberſchloß; Gewitterſzenen auf dem Ozean; endlich ein Wolkenſaal, darin Jupiter und Juno auf dem Thron ſitzen: der gefeſſelte Tarkeleon raſſelt mit ſeinen Ketten und die zwei „Genien" Jupiters wallen in den Wolken auf und nieder. Wieder iſt die Gruppierung der Perſonen dieſelbe; wieder treibt Papageno in der Verkappung als Metallio ſein luſtiges Weſen: er zankt ſich mit ſeinem Weibchen, erhält vom Zauberer einen Spiegel, der alle Mädchen in ihn verliebt macht u. ſ. w. — ſeine Couplets ſind das einzige Intereſſante an dem Stück, das im übrigen — Dialog und Geſangnummern — unbeholfen und plump iſt und tief unter der „Zauberflöte" ſteht. — Der große Erfolg in Wien und auswärts iſt bekannt; Süßmayers Muſik trug nicht wenig dazu bei[1]).

[1]) Daß Süßmayer, Mozarts Schüler und beſter Freund, Schikaneders Oper komponierte, entkräftet wohl auch die Vorwürfe, die man Letzterem macht. — A. W. Schlegel ſagt über das Stück (Jenaiſche Litt.-Zeitg. 1796, Nr. 290): . . . „Der Decorateur, der Theaterſchneider, ſogar der Tonkünſtler bekommt viel zu thun; nur der Verſtand konnte bei Verfertigung dieſer Oper und kann bei ihrem Genuſſe ganz müßig bleiben." — Süßmayer verhalf der Erfolg der Oper zu einer Kapellmeiſterſtelle an der Hofoper. „Der Spiegel v. Arkadien" gehört zu ſeinen beſten Werken; er erhebt ſich, wie Dietz ſagt, „etwas über die blanke Mittelmäßigkeit, welche Süßmayer's unnervigen Stil kennzeichnet" und „bietet manch hübſche, niedliche Einzelheiten." vgl. S. 35.

Noch deutlicher ist die Anlehnung an die Zauberflöte in der zweiaktigen Oper „Der Königsohn aus Ithaka“ (Musik von F. A. Hoffmeister (1754—1812[1]), Première 27. Juni 1795; gedr. Wien 1797). Calypso, die Herrin der drei „Aufseherinnen der Wassergrotte“, ist in Telemach verliebt und will dessen Vereinigung mit ihrer Nymphe Tillina, die er liebt, durch List und Gewalt verhindern. Mentor warnt und predigt ganz Saraſtromäßig; Papageno ist in Kolisonio, „des Prinzen Gesellschafter und Tischfreund“ auferstanden, der im Reich der Calypso die schrecklichsten Abenteuer erlebt und endlich in deren Lieblingsnymphe Pratschina seine Papagena findet. An szenischen Effekten ist kein Mangel. Es giebt Meeresfahrten, Hafenszenen, Gewitterstürme; die Tiere sind zahlreich vertreten: Telemach wird von Tillina vor einem wütenden Bären gerettet; Kolisonio hat sich, während er Kuchen ißt, gegen zwei im Takt brummende Bären zu wehren; zwischen zwei Papageikäfigen sitzend singt er sein drolliges „Paperllied“; auch ein Hirsch erscheint gelegentlich der Jagd. Die Entscheidung erfolgt

[1]) Hoffmeister verband auf geschickte Weise die Berufe des Komponisten und des Musikalienhändlers; seine Musik ist voll Routine, aber seicht und gehaltlos; er war von unheimlicher Fruchtbarkeit und hat außer 8 Opern und vielen Symphonien auch 30 Konzerte, 96 Duette, 44 Trios, 156 Quartette und 18 Quintette, alles für obligate Flöte, geschrieben. Riehl rechnet ihn in den „Musikalischen Charakterköpfen“ (1, 249 ff.) unter die „göttlichen Philister.“

durch eine Geisterersheinung (wieder nach Art des Semiramisstoffes)[1]).

„Der Höllenberg oder Prüfung und Lohn“ (Mus. v. Jos. Wölffl (1772—1813); Prem. 21. November 1795) knüpft, soweit dies aus den allein gedruckten Gesängen (o. O. 1798) hervorgeht, etwa an den „Dollinger“ und die „Welserin“ an. Heuchlerische Höflinge lügen dem König Nermenos vor, seine Frau betrüge ihn. Er verstößt sie und ihren vermeintlichen Geliebten Batto. Allein ein Magier Harmonesus läßt dem König den „Schatten“ des Verläumders erscheinen, der sich aus Reue getötet hat. Dadurch aufgeklärt, nimmt Nermenos die Königin wieder auf. Erinnert das wieder an die „Semiramis“, so lebt in den Abenteuern, die Batto und sein Begleiter, ein reisender Musikus Klingklang (Papagenos Glockenspiel und Mandolinos Name!), auf dem „Höllenberg“ bestehen, die „Zauberflöte“ fort. Reine Jungfrauen führen die Beiden durch die Gefahren: „zwey Mammons“ bieten Gold, ein Koch und ein Kellner Speisen; zwei Drachen und ein Bär beängstigen Klingklang; die Geister der vier Elemente (Dschinnistan 2, 319) erscheinen: endlich kommt man in die „Pyramide der Ruh und ew'gen Friedens“. Wieder entspricht Klingklang völlig Papageno, Harmonesus Sarastro. Inhalt und Form der Gesangstücke sind völlig

[1]) Schon Kurz hatte den Telemachstoff bearbeitet; nach Schikaneder dichteten Hensler und Perinet Telemachopern; später wurde der Stoff ein beliebter Balletvorwurf.

von der Zauberflöte beeinflußt; man vergleiche etwa die folgende Arie des Magiers:

O möchten alle fühlen
Das Glück der Einigkeit,
Sie würden alle zielen
Nach dieser Seeligkeit.
Dann wär die Erd' ein Himmelreich,
Durch Menschenliebe alles gleich;

ferner Klingklangs Lieder mit dem Refrain Lalala, seine Duette mit der prügelsüchtigen Nierra, die Begrüßungs- und Begleitterzette der drei Jungfrauen. Das Auftreten der vier Elementargeister giebt mit Harmonesus sogar ein Quintett. Wie in der Zauberflöte finden sich unsichtbarer Chor, groß angelegte Finali und ein gewaltiger Schlußchor, in dem die Landleute den König preisen.

Dieser Oper, die trotz der tadelnden Kritik[1]) die Runde über Deutschlands Bühnen machte, dürfte verwandt gewesen sein „Der Zauberpfeil oder das Kabinet der Wahrheit" (Mus. v. Georg Lickl (1769—1843); Prem. 29. August 1796). Nach dem Personenverzeichnis gab es wieder eine Fürstin der Frau mit drei bösen Geistern, einen Prinzen und eine Fürstentochter, einen Halbgott

[1]) Die „Rhein. Musen" (5, 295) nennen das Stück „eine Zusammensetzung des abenteuerlichsten Wirrwarrs, der sich denken läßt"; das „Dramaturg. Journal für Deutschland" (Fürth 1802, 1, 82), einen „aufgethürmten Unsinn" und ein „Quodlibet von unnatürlichen Aufgaben und Zusammenstellungen"; die letztere Zeitschrift tadelt auch Wölffls Musik als durchaus schlecht und wertlos.

(Saraſtro) und einen „perſiſchen Maler“ Piſſchikakulo (= Papageno).

„Babilons Piramiden“ Muſik des 1. Akts von Gallus (Joh. Mederitſch)[1]), des 2. von P. v. Winter (1754—1825)[2]); Prem. 25. Oktober 1797; gedr. Wien 1800)[3]) ſind im Kern der Handlung von der „Semiramis“ (vielleicht ſogar von Voltaires Tragödie), in der äußeren Ausführung von der „Zauberflöte“ beeinflußt. Die Königin von Babylon ſchickt ſich an, nach dem Tod des Königs einen neuen Gatten zu wählen; in der Wahlverſammlung erſcheint unter Donner, Blitz, Sturmgebraus und Hagelgetöſe der Schatten des Königs mit einer blutenden Wunde und nennt ſeinen Mörder: Dieſer ſtürzt ſich in ſein Schwert. Eine Nebenhandlung: Die

[1]) Gallus, deſſen eigentlicher Name Medrič oder Metricz geweſen ſein dürfte, iſt 1765 in Böhmen geboren und war 1794 Muſikdirektor in Ofen. Sonſt iſt über ſein Leben nichts bekannt. Er ſchrieb eine Reihe von Opern und Kirchenkompoſitionen. Seine Muſik zu Babilons Piramiden iſt wenig bedeutend und ſteht der Winters ſtark nach, ſo urteilt auch die Allg. muſ. Ztg. — Bekanntlich war er Klavierlehrer des jungen Grillparzer, der ihn in der Selbſtbiographie als einen ſpaßigen, excentriſchen Menſchen ſchildert. Der Einfluß, den der Wiener Opernkomponiſt auf ſeinen Schüler übte, darf wohl nicht unterſchätzt werden.

[2]) Winter, in der Opernkompoſition ein Schüler Salieris, war wohl kein ſchöpferiſches Talent, doch immerhin ein bedeutender Künſtler. Dietz lobt an ihm (Allg. D. Biogr. 43, 473) „ſchönen Sang, Fluß der Melodik, richtige Deklamation, wirkſame Inſtrumentierung, beſonnene Anlage ſowie ein belebtes Enſemble“.

[3]) Klavierauszug im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Der von mir benutzte Druck im Beſitz des Mannheimer Theaters.

Königin will die Vereinigung zweier Liebender, der Prinzessin Cremona und des Priesters Timoneus, verhindern; wieder erscheint die Feuer- und Wasserdekoration: die beiden werden von Geharnischten herbeigeschleppt und sollen getötet werden. Nach ihrer Rettung wird Cremona gar einem Rudel Tiger zur Speise vorgeworfen, während alles Volk ringsherum auf Tribünen sitzt (Der Zug stammt aus Henslers Oper „Das Tigerfest" 1792). Wieder werden Priesterversammlungen vorgeführt, und die Handlung geht zumeist in Pyramiden, Tempeln, Königsgrüften vor sich. Außer diesen feierlichen Aufzügen, den Tierszenen (darunter ein „Seeungeheuer" und 2 Schlangen), den Geistererscheinungen (die Geister der Ahnherrn peitschen die Königin durch die Gruftgewölbe), wurde auch in Kleinigkeiten auf die Schaulust der Menge Rücksicht genommen; Schikaneder ließ den Blitz in einen Baum schlagen u. a. m. Das komische Element vertraten der „Oberste der Tigerknechte" Forte und sein Weib Piana: beide lustig, verliebt und zänkisch; sie müssen, da sie sich scheiden lassen wollen, eine drollige Prüfung im „Scheidungstempel" durchmachen.

Diese chaotische, in einer schwülstigen, kaum verständlichen Sprache vorgebrachte Handlung besaß gleichwohl große Eignung für musikalische Komposition. Die fortwährenden Massenszenen gestatten dem Chor eine stete Beteiligung; einige male erklingt sogar außer dem Chor auf der Bühne noch einer im Innern des Tempels. Entsprechend Taminos Flötenspiel durchziehen hier die sehnsüchtigen Klänge von Timoneus' Schalmei das Stück;

Gelegenheit zu schöner Tonmalerei ergiebt sich durch die Priesteraufzüge, die Geistererscheinungen, das Auftreten des Seeungeheuers und die vielen (21) Verwandlungen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der zweiaktigen Oper „Das Labirint oder der Kampf mit den Elementen, der zweyte Theil der Zauberflöte" (Mus. v. Winter; Prem. 12. Juni 1798)[1]. Hier sind die Personen der Zauberflöte geblieben; Monostatos hat eine Gefährtin, die Mohrin Gura, bekommen; Papageno findet im Lauf der Handlung seine Eltern und Geschwister — „viele kleine Papagenos und Papagenas". Eine Oberpriesterin und eine Schar von Priesterinnen (vgl. „Thamos") treten gleichfalls hinzu. — Die Königin der Nacht spinnt neue Ränke. Zwei Damen bieten Tamino und Pamina giftgefüllte Becher zum Trunk: in einem großen Quintett tönt Saraſtros warnende Stimme rettend in den lockenden Gesang der Damen. Es folgt ein grandioses Finale, die Priester rufen die Liebenden zum Königspaar aus; da erscheinen der König Tipheus und sein Freund Sithos (Typhon—Sethos) und verlangen im Namen der Königin Paminen zurück. Die Eingeweihten aber rufen zum Kampf, das Gefolge der Fremden droht mit Vernichtung des Bundes: mächtiger Doppelchor:

Kommt an, die Schwerter blitzen schon,
Uns stärkt der Unschuld heilger Stempel!

[1]) Ungedruckt. Klavierauszug im Wiener musikhistorischen Institut. Eine am 15. Juli 1797 gespielte Oper „Der Löwenbrunn" (Mus. v. Seyfried) ist verschollen.

Auf wir vertilgen die heiligen Hallen,
Daß die Geſetze in Moder zerfallen!!

Allein die Boten ziehen ſich zurück. Es beginnt eine neue Prüfung des Liebespaars: „ſie müſſen wandeln durch Labirintes Krümmungen wie jedes Fürſtenpaar“. Terzett: unter ſüßem Flötenſpiel Taminos und ſehnendem Geſang der Beiden beginnt die Reiſe durch die Elemente; Saraſtro mahnt ſie, des hohen Ziels zu gedenken. Während der Reiſe durch das Waſſer ergreifen die vier Mohren der Königin Paminen und ſchleppen ſie in das Reich der Nacht. — Auch Papageno iſt von ſeinem Weibchen getrennt worden; er findet im Wald ſeine ganze Familie und fängt den tückiſchen Monoſtatos. Die drei Damen, die ihm das Glockenſpiel abſchmeicheln wollen, läßt er tanzen, bis ſie umfallen. Dann rettet er Paminen und bringt ſie zu den Eingeweihten; ſie ſpringt auf den Rat der drei Knaben durch die Luft und gelangt zu Tamino Hand in Hand wandeln ſie unter Flötenſpiel und dem leiſen Marſchrhythmus der Pauken — die Prüfung iſt überſtanden. Da macht ſich die böſe Partei zur Verfolgung auf. Beide Heere ſtehen ſich gegenüber; ein Zweikampf zwiſchen Tamino und Tipheus ſoll entſcheiden. Tamino ſtürzt Typheus in einen feurigen Abgrund Monoſtatos wird an einem Stein feſt geſchmiedet; die Macht der Königin iſt auf immer dahin.

Es iſt eine Prunkoper ohne jede Symbolik, und auch die Freimaurerei iſt nicht mehr benützt. Die Quelle iſt das Märchen „Das Labyrinth“ im Dſchinniſtan (2, 296 ff.).

Die Form der Gesangstücke ist durchaus von der „Zauberflöte“ beeinflußt, auch Winters Musik ist durchaus Mozart nachempfunden. So ist die Oper wahrhaftig ein „zweiter Teil der Zauberflöte“. Der Erfolg in Wien war groß, auch in Deutschland gab man sie. Ob sie Goethes „zweiten Teil“ beeinflußt hat, kann ich nicht entscheiden; die Übereinstimmungen sind sehr groß: neue tückische Anschläge der Königin der Nacht; Entscheidung durch einen großen Kampf; Papageno und Papagena erhalten Familie u. a. m.[1]).

Die Opern der nächsten Jahre sind verschollen: „Minna und Peru oder die Königspflicht“ (Mus. von Henneberg und Seyfried; Prem. 30. April 1799; vgl. Goed. 25, 338; 132; Der Freimüthige 1805, N. 221); „Proteus und Arabiens Söhne“ (Prem. 31. Jan. 1801); „Der Wundermann am Rheinfall“ (Prem. 22. Okt. 1799; vgl. Monathschrift f. Theaterfreunde 1805; 2, 179 f.).

Das Theater an der Wien mußte mit einem Spektakelstück ersten Ranges eröffnet werden. So entstand die Oper „Alexander“ (Mus. v. Franz Teyber; gedr. Wien 1801) vielleicht im Anschluß an Metastasios Oper „Alexander in Indien“ (deutsch von Römer, Musik von

[1]) Junk meint, Goethe sei von Schikaneders Oper unbeeinflußt geblieben.

[2]) Beethoven war eine Zeit lang als Komponist des „Alexander“ in Aussicht genommen. Die ersten Takte des Duetts „O namenlose Freude“ waren ursprünglich für den „Alexander“ bestimmt. (Thayer 2, 281.)

P. Ritter). Alexander begiebt ſich verkleidet in die Stadt Kiaſas, der Königin von Indien; die beiden verlieben ſich ineinander und machen zum Schluß Hochzeit. Der Papageno kehrt wieder in Ridoll, dem luſtigen „Aufſeher der Affen und Papageien“. Inhalt und Sprache der Oper ſind plump, oft geradezu unſinnig. Allein die prunkvollen Maſſenſzenen, der große Einzug am Schluß und die zahlreichen komiſchen Epiſoden — vielleicht auch die verblüffende Pracht des neuen Theaters — verſchafften ihr einen großen Erfolg.

Die letzten zwei Opern fallen in das Jahr 1805. „Swetards Zauberthal“ (Prem. 8. Juli) iſt verſchollen; nach Rezenſionen (Der Freimüth. 1805, 149; Monatsſchrift f. Theaterfreunde 1806; 8, 49 f.; Allg. muſ. Ztg. 7, 690) gab es darin einen nie geſehenen Aufwand an Dekorationen und Koſtümen; Swetard betete in ſeiner Zauberhöhle, während die Elementargeiſter (Labirint), um das Grabmal ſeiner Tochter (Semiramis, Glucks Orpheus) gruppiert, ſie ins Leben zurückrufen; ein Schäfer erinnert an Papageno, der Tempel Wotans (!) erſchien; die Bühne verwandelte ſich „in ein großes Perſpektiv, deſſen Objektivglas die ganze Breite des Theaters einnahm, und in deſſen Subjektivglaſe die zukünftigen Dinge vorkamen“ — die alte Idee von Sarmäts Zauberſpiegel im Kopf eines halb Irrſinnigen!

„Veſtas Feuer“ (Muſ. v. Joſ. Weigl (1766 bis 1843); Prem. 10. Aug. 1805 Hf. Hofbibl.) — ein letztes wüſtes Aufwühlen und Zuſammenballen der alten Opernſchablone.

Der Decemvir Romenius, „Roms Herrſcher“ (?) verfolgt die der Veſta geweihte Volivia; nach vielen Kämpfen dringt er in den Tempel ein, zerſtört ihn und verlöſcht das heilige Feuer. Doch findet er den Tod durch die Hand einer edlen Sabinerin: wie er ſtirbt, geht die Sonne auf — Veſtas Feuer leuchtet wieder. — Die Oper enthält neun Verwandlungen, darunter einen Cypreſſenhain, einen Cedernwald mit heiligen Grotten und Waſſerfällen, eine Maſſenſzene auf dem Forum: ringsum auf erhöhten Sitzen der Senat, in der Mitte Romenius' Thron, rechts und links Tribünen und Logen, mit Damen und Edelleuten gefüllt, Garde und Volk. In einem Totenhain vor der Stadt geſchehen Wunder: am blutroten Himmel erſcheinen ein flammendes Schwert und ein Komet; drei glühende Weiber entſteigen drei hohlen Bäumen, Eulen kreiſchen und ferner tönt das Wehgeſchrei des Volks. Mehrmals verſammeln ſich die Prieſter im Tempel der Veſta, der am Schluß krachend zuſammenſtürzt.

Die direkt wahnſinnig zu nennende Sprache dieſes Stücks kennzeichnen zur Genüge Stellen wie:

Voll Majeſtät und Würde
Naht ſich Sabiniens Braut,
Ruft alle Heil der Zierde,
Ja rufet froh und laut.

oder:

Ja bindet feſt ihm Händ und Fuß,
Werft ihn ſodann in Tyberfluß.

Führen doch ſogar die Römer Namen wie Hector, Mato, Paolo (!) und Santonetta.

In Wien und im Ausland war man empört über das Stück, das bei der Première durchfiel [1]). So kläglich endete Schikaneders Operndichtung.

---

b. Volksmärchen.

Durch die Lokalisierung des Ritterstücks und der Zauberoper in Österreich entstanden allmählich ländliche Ritter- und Geisterdramen, die an österreichische Sagen anknüpften: ich nenne sie kurz „Volksmärchen", weil gerade die charakteristischesten von ihnen diesen Titel führen. Das erste solche Stück war Henslers „Donauweibchen" (Prem. am 11. Jan. 1798 im Leopoldstädtertheater); 1799 dichtete Hensler einen 2. Teil dazu und die „Teufelsmühle am Wienerberg"; 1800 folgten das „Waldweibchen" und der „Teufelsstein in Mödlingen", und der große Erfolg bewog auch andre, ähnliche Stücke zu schreiben (Stegmayr: Der rote Geist im Donnergebürge 1799, Der Bäckerjunge in Klosterneuburg 1800); Leop. Huber 1801: Die Trudenhöhle im Wienerwalde, Das Sternen-

---

[1]) Allg. mus. Zeitg. 7,767: „. . . . elende Posse aus den abgedroschensten Theaterstreichen zusammengesetzt . . . . Sprache mißhandelt . . . . erbärmlich . . . .". Der Freimütige 1805, Nr. 44: „. . . . es ist kaum möglich, mehr Ungereimtheiten in wenige Akte zu häufen . . . . Machwerk, worin Geschichte und Poesie, Sprache und Versbau auf gleiche Art beleidigt werden . . . . Schikaneder mangelt es völlig an Talent, Bildung und wissenschaftlicher Kenntnis . . . Anmaßung und Eigendünkel . . . . und ein solcher Mann dirigiert eines unserer bedeutendsten Theater!"

mädchen im Meidlinger Wald). Das ſind entweder Ritterſtücke, in denen ein Geiſt erlöſt wird, oder bloße Dramatiſierungen öſterreichiſcher Sagen[1]). Auch Schikaneder hat 1799 und 1800 einige derartige Stücke geſchrieben, die ungedruckt blieben. Das erſte, „Konrad Langbart von Friedburg oder der Burggeiſt“ (Ritterſchauſpiel mit Geſang in 3 Akten; Prem. 23. Febr. 1799; Hſ. Stadtbibl.) behandelt wie Henslers „Teufelsmühle“ eine Geiſtererlöſung. Die Ahnfrau des Geſchlechts Friedburg iſt von ihrem Gatten, der ſie beim Tanz mit fremden Rittern überraſchte, erſchlagen worden. Ihr Geiſt muß ſo lange im Schloß Magdsdienſte verrichten, bis der „letzte Sproß“ des Stammes ſie erlöſt hat: das geſchieht durch Standhaftigkeit gegen alle Verſuchungen zur Wolluſt. Die Ahnfrau nähert ſich Konrad Langbart als ſchmuckes Dienſtmädchen, und dieſer, der ſchon ſein Weib vergiftet hat und ſeinen Sohn töten wollte, erliegt der Verſuchung. Auch Röschen, die Tochter eines im Thal wohnenden Müllers, will Konrad zu ſeiner Dirne machen; er ſchleppt ſie ins Schloß und ſperrt ihren Geliebten, den Müllerburſchen Heinrich, in den Turm. Endlich will er noch ein Ritterfräulein, das mit einem andern verlobt iſt, zwingen, ihn zu heiraten. Da

[1]) Als Quelle dienten häufig Hubers „Sagen der öſterreichiſchen Vorzeit“ und „Öſterreichiſche Volksmährchen“ (= Öſterr. Romanenbibliothek, 1. Bd. 1799; enthält: Die Grabesflamme am Leopoldsberg, Der Stock am Eiſen, Die Roſenquelle bey Lichtenſtein, Der Geiſternachen in der Brigittenaue).

tritt ihm die Ahnfrau entgegen und zwingt ihn zum Geständnis aller seiner Frevel; in Verzweiflung stürzt er sich von der Burgzinne. Heinrich wird von der Ahnfrau befreit und bleibt gegen ihre Versuchungen standhaft; es ergiebt sich, daß er Konrads verschollener Sohn und also „der letzte Sproß" ist: die Ahnfrau ist erlöst. Wir erblicken am Schluß ihr Grabmal mit der Flammenschrift: „Selig ruht Friedburgs Stammmutter."

Schikaneder hat hier die Elemente der Gattung, die er nachahmen wollte, mit alten Motiven seiner Ritter- und Lokalstücke verbunden: den ersteren entsprechen die Gräuel, die schauerlichen Szenerien u. s. w., nach dem Muster der Letzteren ist die Handlung, soweit sie die Müllerfamilie betrifft, gestaltet. Es fehlt auch nicht an sonstigen Reminiscenzen an die „Zauberflöte" u. a. m. — Das Stück hielt sich lange und wurde noch 1814 — in der für Grillparzers „Ahnfrau" wichtigsten Zeit — im Leopoldstädtertheater gegeben (vgl. Theaterztg., Nr. 11).

Ein zweites Stück: Die Spinnerin im Gatterhölzel oder der Stock im Eisenplatz" (österr. Volksmärchen in 3 Akten; Prem. 18. Jan. 1800) geht vielleicht auf das Märchen vom Stockimeisen in Hubers „Öst. Volksmärchen" zurück. Nach der Recension in der „Wiener Theaterkritik" (6, 57 ff.) war der Inhalt der: mehrere von Kaiser Albrecht geächtete Ritter rauben, um sich zu rächen, den Kronprinzen; dieser entflieht mit Hilfe eines reisenden Schneidergesellen zur Spinnerin im Gatterhölzel, und diese verwandelt die Räuber in Krebse, die

sie in siedendem Wasser kocht. Wir haben also, anknüpfend an das Lokal des „Gatterhölzels“ (eines Gehölzes im Prater, Realis 1, 485) eine teils ritterliche, teils zauberhafte Handlung; die beliebte Figur des Handwerksburschen deutet ebenso sehr auf wienerische Färbung wie der traditionelle Zug, daß die Zauberin Menschen in Tiere verwandelt (vgl. Sauer, Allg. D. Biogr. 27, 739). Die erwähnte Recension ist durchaus tadelnd. Schikaneder habe „flüchtig gearbeitet und Unsinn auf Unsinn gehäuft.“

Wieder auf eine Erzählung Hubers (Der Geisternachen in der Brigittenaue) dürfte das dritte Stück zurückgehen: „Amors Schiffchen in der Brigittenaue“ (komische Oper in 1 Akt; Prem. 27. Febr. 1800). Die „Wiener Theaterkritik“ (6, 63) erzählt kurz den Inhalt: ein wilder Augraf hält in der Brigittenau zwei Mädchen gefangen. Ihre Liebhaber, ein Knappe (Schikaneder) und ein Ritter, wollen sie mit Hilfe eines in Nußdorf hausenden Eremiten entführen. Sie verkleiden sich erst als Geister, dann als Bergknappen. Der Augraf erkennt in dem Ritter einen Vetter und giebt die Mädchen frei. — Wieder wird getadelt: ein schlechtes Stück, flüchtig gemacht, langweilig.

---

c. Lokalstücke.

Neben der Zauberoper war in den achtziger Jahren auch das völlig lokalgefärbte Wiener Volksstück im Entstehen begriffen. Auch diese Gattung verdankt im Grunde

ihre Geburt der Verschmelzung der alten humoristischen Lokal-Tradition mit neu aufgenommenen Elementen des Schau-, Lust- und Singspiels. Wieder entsteht ein typisches Grundschema, das sich mit der Zeit völlig ausbildet. Ein Vater hat für seine Tochter einen lächerlichen alten Gecken zum Bräutigam ausersehen; diese überlistet im Bunde mit ihrem wahren Liebsten die Alten und wird dabei von Hanswurst und Columbine unterstützt. Oder es wird ein uneiniges Ehepaar vorgeführt: der Mann ehrlich, aber derb und offen, die Frau verschwenderisch, hochmütig und vergnügungssüchtig. Die Tochter liebt einen Armen oder Bürgerlichen, dem der Vater wohl will; die Mutter begünstigt die Werbungen eines dem Mädchen verhaßten Hochstaplers oder alten Gecken. Familiäre Beziehungen, wie Stiefmutter, Vormund, Onkel, spielen eine große Rolle. Hanswurst-Kasperl ist Bedienter geworden und hat ein Dienstmädchen (=Columbine) zur Geliebten; die drollige Domestikenliebschaft steht der sentimentalen des blaß und schablonenhaft gezeichneten Liebespaars aus den höheren Ständen gegenüber. Das alles sind im Grunde Züge aus dem alten sächsischen Charakterlustspiel, an das auch die schrullenhaften Onkel und Vormünder, die Sonderlinge und Geizhälse, die von den Liebenden überlistet werden, erinnern. Im Rahmen dieser städtischen Liebes- und Familiengemälde werden nun die Fehler und Schwächen der Wiener teils gutmütig, nicht selten aber auch mit beißendem Hohn, verspottet und lächerlich gemacht. Allmählich gesellen sich

dann zu den durchaus wieneriſch gezeichneten Figuren einzelne zu Typen gewordene Stände und Völker: der Handwerksburſch, der Schuſter- oder Schneidergeſelle, der Fiaker; der Schwabe, der Ungar, der Tiroler, der Böhme ꝛc.

Philipp Hafner (1731—1764; vgl. Weilen S 168 f.) iſt durch ſeine Stücke, die ihrer Hauptſache nach direkt von Prehauſers und Kurz' Hanswurſtkomödien abſtammten, der eigentliche Begründer der Wiener Poſſe geworden. Er dichtete eigentlich Hanswurſtiaden, aber in der Form des regelmäßigen Schauſpiels und führte in dieſen die Herrſchaft des heimatlichen Elements, die ſchon längſt begonnen hatte, völlig durch. Erneuerungen Hafner'ſcher Poſſen waren die erſten Volksſtücke, die Marinelli auf ſeinem Theater gab. Dazu kamen dann etwa „Der ehrliebende Wiener" (1783), Marinellis „Ungar in Wien" und „Die Berliner in Wien" (1785).

Schikaneder, der 1789 gleich nach ſeiner Ankunft die Verhältniſſe ſcharf überblickte, brachte noch in demſelben Jahre ein lokal gefärbtes Singſpiel zur Aufführung, das einen großen Erfolg in Wien und in der Provinz erzielte: „Anton der dumme Gärtner oder Der Name thut nichts zur Sache" (auch „Der dumme Anton oder Die beiden Antone"; komiſche Oper in 2 Akten, Muſ. von Schack und Andern[1]). Mir lag leider nur eine

[1]) Die beiden im Goed. angeführten Stücke fallen natürlich zuſammen. Nach Theaterzeitung 1807; 2, 28 war das Stück „die erſte deutſche Oper dieſer Art, die in Wien gegeben wurde".

Bearbeitung vor, die den lokalen Charakter ausmerzte (von Z., Leipzig 1797). Der Kern der Handlung ist eine Namensverwechslung; ein Gärtnerbursch namens Anton bezieht eine Äußerung der Gräfin Josefa, die mit dem Grafen Dorn vermählt werden soll, aber insgeheim des Gärtners Sohn Anton liebt, auf sich. Da auch Graf Dorn nicht die Gräfin, sondern die Gärtnerstochter liebt, überdies sich herausstellt, daß des Gärtners Sohn eigentlich ein Edelmann, also der Gräfin ebenbürtig ist, so löst sich die Sache endlich in Wohlgefallen auf. Der eigentliche Wert dieses Stückes, das in seiner Grundanlage vielleicht von „Figaro" beeinflußt ist, lag wohl in dem gesanglichen Teil[1]).

„Der redliche Landmann" (ländliches Familiengemälde in 5 Akten; gedruckt Wien 1792, mit einer bombastischen Widmung an Kaiser Franz) ist entschieden ein früheres Soldatenstück, das erst jetzt zu einem österreichischen Lokalstück oberflächlich umgearbeitet wurde. Lorenz Frisch, ein derber, offener Bauer, erzieht seine Tochter Kätchen sehr streng, aber diese knüpft ohne sein Wissen ein Verhältnis mit einem leichtsinnigen Cornet an. Die Regimentskasse wird bestohlen, und Frisch als Dieb gefangen genommen: endlich aber kommt es auf, daß ein Rabe das Geld gestohlen hat. In einer ebenso unwahrscheinlichen Nebenhandlung wird ein armer

[1]) A. W. Schlegel nimmt in seiner Recension (Jenaische Litteraturzeitung 1798, Nr. 26) für Schikaneders Stück gegenüber dieser Bearbeitung Partei.

Künſtler vorgeführt, den ſeine eigenen Verwandten (ein alter Geizhals und ein tölpiſcher Liebhaber) verderben wollen. Die Perſonen ſind bekannte Typen ohne Charakteriſtik: der fluchende Oberſt, der ehrliche Bauer (den Schikaneder ſelbſt ſpielte) u. ſ. w. Die Soldaten ſind durchaus als öſterreichiſche Krieger geſchildert, Öſterreich wird weiblich gelobt, und das Stück ſchließt mit einem Jubelchor auf Kaiſer Franz.

Bei einer Reprise des Stücks 1815 (mit Scholz als Friſch und Haſenhut als dummem Liebhaber) war die Meinung geteilt; der „Sammler“ (Nr. 105) lobt es ſehr; die „Theaterzeitung (Nr. 78) tadelt es.

Die komiſche Oper in 3 Akten „Die Waldmänner“ (Muſ. von J. B. Henneberg (Schikaneders Kapellmeiſter), Prem. 4. Okt. 1793) hat mir, da ich den Druck Wien 1793 nicht auftreiben konnte, wieder in einer Bearbeitung ohne Wieneriſche Färbung (einem handſchriftl. Regiebuch des Mannheimer Theaters) vorgelegen. Ich muß mich alſo auch hier auf eine Inhaltsangabe beſchränken. Die Handlung, von der „Zauberflöte“ beeinflußt, beſteht im Grunde in einer Prüfung. Der Majoratsherr Heinrich hat ſich durch einen gefälſchten Brief als in der Fremde geſtorben bezeichnet, iſt aber mit ſeinem Diener Raimund in ein einſames Haus im Wald gezogen, wo er wartet, ob ſeine Braut den neuen Majoratsherrn, einen Seeoffizier, heiraten oder ihrer Liebe zu dem angeblich Toten treubleiben werde. Trotz aller Verſuchungen bleibt Julie treu, und ſo klärt er endlich die Sache auf.

Damit ist eine dörfliche Handlung voll Humor verbunden: die Weiber des Dorfs versammeln sich ohne Wissen der Männer im Waldhaus und schmausen dort, die Männer erfahren davon und überraschen ihre Frauen. Eine gelungene Gestalt ist der polternde Seemann; ein Pantoffelheld und dessen keifendes Weib, auch die Burschen Hansel und Jörgel waren sicher wirksame Lokaltypen. In Sprache und Vers scheint das Stück durchaus von der „Zauberflöte" beinflußt zu sein.

Das erste eigentliche Wiener Volksstück Schikaneders waren „Die Fiaker in Wien" (1793); leider ist das Stück nicht erhalten[1]). Es scheint ganz nach dem Schema des Lokalstücks verfaßt gewesen zu sein; der Held war ein Fiaker namens Roßschweif, grad' und ehrlich nach Art des Postmeisters und des redlichen Landmanns, eine Paraderolle für Schikaneder. Dessen Frau (von Schikaneders Frau gespielt) ist hochmütig und will über ihren Stand hinaus. Das Liebespaar waren die Fiakerstochter Liesel und ein Beamter namens Grund. Komische Figuren waren die Knechte Roßschweifs, dann ein Tanzmeister, ein Gesanglehrer und ein Theaterdirektor; manches wie die Episodenrolle eines Friseurs, zwei Laternbuben u. a. erinnert an Hafner-Perinets „Schwestern von Prag".

---

[1]) Die Angabe Weilens im Goed., das Stück befinde sich handschriftlich in der Stadtbibliothek, ist nicht richtig.

Der große Erfolg begeisterte Schikaneder zu einer Fortsetzung: „Die Fiaker in Baaden“ (Originallustspiel in 4 Akten. Hs. Stadtbibl. „Wien 12. Nov. 1793“). Hier spielt die Fiakersfrau als „Baronesse v. Roßschweif“ in Baden die Vornehme und läßt sich von einem Schmarotzer, der sich für einen Lord ausgiebt, betrügen. Der biedere Roßschweif überrascht seine Gattin in Baden, und erst nach vielen Szenen des Sturms und der Verzweiflung kommt es zur Versöhnung. Der Lord aber wird durch den traditionellen fluchenden Oberst als Dieb entlarvt. Die Dienerschaft thut sich mächtig hervor; und die Expositionsszene: in der Gesindestube, zwischen dem Koch, dem Pagen, dem Jäger, dem Kutscher, dem Stubenmädchen und den Bedienten zeigt schon völlig den Ansatz zu den ständigen Bedientenszenen des späteren Wiener Lokalstücks bis Raimund. Auch der Fiaker (der schon bei Hafner einmal als „Lohnkutscher“ vorkommt) ist durch Schikaneder zur ständigen Figur bis zu Bäuerles „Fiaker als Marquis“ (1823) geworden.

„Das abgebrannte Haus“ („Lustspiel in 1 Akt, 1793; Hs. Hofbibl.) spielt in einem halb eingestürzten verbrannten Gebäude. Darin haust ein Schuster, den Schikaneder direkt aus Weisses Singspiel „Der lustige Schuster“ genommen hat, das er früher häufig gegeben hatte. Er ist faul und stets im Schnapsrausch; sein Weib Sibille, eine wahre Vogelscheuche, hält sich für die größte Schönheit und rechnet darauf, daß sich der König

in sie verlieben werde. Der Zank der Beiden führt z. B. zu folgender Szene:

Sibille: Bin ich nicht die Schönste im ganzen Dorf?
Schuster: Weib, ich bitt' dich um alles in der Welt, hol' mir einen Branntwein!
S.: Wer hat so schwarze Augen?
Sch.: Einen Branntwein!
S.: So rote Backen?
Sch.: Einen Branntwein!
S.: So eine schöne Nase?
Sch.: Einen Branntwein?
S.: So einen kleinen Mund?
Sch.: Einen Branntwein!
S.: So weiße Zähne?
Sch.: Einen Branntwein!
S.: So einen niedlichen Fuß?
S.: Branntwein, Branntwein, Branntwein!

Während der Junker von Silberberg den Schuster, weil dieser seine Stiefel nicht zur rechten Zeit fertig gestellt hat, verhaften lassen will, erscheint der König, der endlich den Schuster reich beschenkt und auch einem alten Invaliden, den man ungerecht behandelt, zu seinem Recht verhilft. — Das Stück hat einen flotten, humoristischen Charakter und erfreute sich einer großen, dauernden Beliebtheit in Wien und in der Provinz [1]). Es hat auf das spätere Lokalstück sichtbar mächtig eingewirkt. Durch die Einführung eines schwäbischen

[1]) Eine Aufführung 1802 in Baden beschreibt J. W. Fischer, ohne den Namen des Dichters angeben zu können; Reisen durch Österreich, Wien 1803; 2, 89.

Schuſtergeſellen als komiſche Figur hat Schikaneder eine alte Tradition gefeſtigt. Schon bei Kurz treffen wir einen ſchwäbiſchen Schneckenhändler, bei Hafner eine ſchwäbelnde Köchin; F. W. Zieglers „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Perſon“ (1790) enthält einen tölpiſchen „Ritter Adelhof aus Schwaben“; ſeit Schikaneder wird der Schwabe ſtändig: in Schildbachs „Dienſtboten in Wien“ (1806) giebt es eine ſchwäbiſche Köchin Bärbel, auch Raimunds „Alpenkönig“ enthält eine ſolche (Sabina)[1]; Kringſteiner machte 1811 Schikaneders ſchwäbiſchen Schuſtergeſellen zum Helden eines eigenen Stücks (Theaterztg. S. 124); auch Caſtellis „Schwäbin“ und Meisls „Schwabenwanderung“ gehören hieher. Die Kinderſzenen, die für Schikaneders Stück charakteriſtiſch ſind, leben gleichfalls fort bis auf Raimunds „Verſchwender“.

Auch dieſes Stück erhielt eine Fortſetzung „Der Hausfrieden“ (Luſtſpiel in 3 Akten, 1794), die verſchollen iſt; nach dem Perſonenverzeichnis ſcheint die Handlung die typiſche Liebesgeſchichte des Lokalſtücks geweſen zu ſein.

„Der Fleiſchhauer von Ödenburg“ iſt gleichfalls ungedruckt; das vorliegende Manuſkript ſcheint mir ziemlich unverläßlich[2]. Die Handlung iſt ſchablonen-

---

[1]) Vgl. auch den ſchwäbiſchen Magier Ajaxerle in Raimunds „Mädchen aus der Feenwelt“.

[2]) Stadtbibl. Wohl ein altes Regiebuch aus Krems („Louis Groll, Krems am 7. April 1812“).

haft: Herr v. Springerl wird von seiner Frau schrecklich gequält; er muß einkaufen, kochen und bei Tisch servieren; sie aber spielt die große Dame und verpfändet, um Geld zu schaffen, ihre Habseligkeiten. Bei ihr lebt die Tochter ihres Bruders, der in jungen Jahren — ein Taugenichts — in die weite Welt zog, ohne heimzukehren; ferner ihre Schwester, die mit einem Fleischhauer in Odenburg verheiratet ist und ohne dessen Wissen in Wien die Vornehme spielt. Da kommt der Bruder als Millionär aus Ostindien zurück, giebt sich aber nicht zu erkennen. Sein Freund Toms verliebt sich in die Nichte, die unter den Chikanen ihrer Tante viel zu leiden hat. Eben rüstet man sich zu einer Schlittenpartie, da kommt eine Schreckensnachricht: der Fleischhauer ist da. Er läßt sich auf keinerlei Art überlisten und verdammt erzürnt die großthuerischen Weiber. Endlich erfolgt die Erkennung des Rückgekehrten durch ein Porträt; man versöhnt sich, und die Frauen geloben, nimmer über ihren Stand hinaus zu wollen. — Wieder sind es die typischen Figuren: das uneinige Ehepaar, der ehrliche, auf sein Handwerk stolze Biedermann, das sentimentale Liebespaar, der zurückgekehrte Verwandte. Aber einzelne Charakterrollen sind gelungen: das Faktotum Stößel (ein Allerweltshelfer, Barbier, Apotheker, Postillon d'amour, Detektive ꝛc.) und besonders Springerl, der geplagte Ehemann. Die komischen Szenen sind wirksam ausgestaltet: dem Fleischhauer wird seine Frau verschleiert als persische Prinzessin vorgeführt, mit der man

sich nur durch Zeichen verständigen könne; bei der Schlittenfahrt wird die Viehherde durch das Schellengeklirr wild, und es entsteht ein allgemeines Durcheinander[1]).

1796 dichtete Schikaneder sein bestes und erfolgreichstes Lokalstück: „Der Tyroler Wastel" (komische Oper in 3 Akten; Musik v. Jos. Haibel [1761—1824][2]); Prem. 14. Mai; gedr. Leipzig 1798, die Arien Wien 1805). — Wieder ein unverträgliches Ehepaar. Herr v. Tiefsinn wird von seiner zweiten Frau fürchterlich geplagt; sie ist gegen ihn grob, verschwendet sein Geld und läßt sich von dem alten Gecken Herrn v. Tulippan den Hof machen. Auch Luise, Tiefsinn's Tochter aus erster Ehe, leidet unter den Chikanen ihrer Stiefmutter, die ihr sogar verbietet, den jungen Bäckermeister Jodel zu lieben, nur weil er ein Bürgerlicher ist. Die ganze Hohlheit und Versumpfung der adelsstolzen städtischen Gesellschaft wird mit scharfem Hohn an den Pranger gestellt durch die Kontrastierung mit einem unkultivierten ländlichen Ehepaar: dem Bruder Tiefsinn's, der ein Tyroler Bauer namens Wastel ist, und dessen Weib Liesel. Der Wastel

[1]) Dieses Stück lebte später als „Herr Joseph und Frau Baberl" noch lange fort; es wird häufig Gleich zugeschrieben, der 1812 eine Fortsetzung „Der Fleischhauerball" schrieb. Der Fleischhauer wurde eine Paraderolle Korntheuer's.

[2]) Schwager Mozart's und Tenorist bei Schikaneder, für den er später noch einige andere Stücke komponierte. Seine Musik wird in der Ztg. f. d. eleg. Welt (1801, 794) als monoton scharf getadelt.

macht seinen Verwandten in der Wienerstadt einen Besuch und wundert sich mächtig über das Nest von Verdorbenheit und Unglück. Er kann sich (wie die Landjunker) in das großstädtische Leben nicht finden, ist aber überzeugt, daß es daheim trotz aller Einfachheit viel gesitteter und gesünder zugehe. Herr v. Tulippan und Frau v. Tiefsinn würdigen ihn keines Blickes, sein Bruder und Luise sind traurig und niedergeschlagen — Wastel und Liesel können das seltsame Treiben der Städter nicht begreifen. Man beschließt eine allgemeine Fahrt in den Prater: Frau v. Tiefsinn und Herr von Tulippan eilen voraus; die übrige Gesellschaft folgt ihnen, nachdem Herr v. Tiefsinn auch den Bäcker, dem er Luisen mit Freuden zur Frau geben würde, eingeladen hat.

Hatten im ersten Akt die komischen Bemerkungen und die Geißelung der gesellschaftlichen Vorurteile und namentlich der Frauen gezündet, so schlug der zweite Akt — ein prächtiges Bild des Lebens im Prater — vollends ein. In dem Garten eines ganz unverschämt betrügerischen Wirts erscheinen der Reihe nach die Mitglieder der Gesellschaft. Zuerst kommt Herr v. Tiefsinn und will sich aus Kummer über sein Hauskreuz erhängen; dann sucht der Wastel sein Weib, das er im Menschengewühl verloren hat; endlich erscheinen Frau v. Tiefsinn und Herr v. Tulippan und bestellen bei dem Wirt, der schnell eingefangene Raben als Fasanen anpreist, ein opulentes Mahl. Aber da erhebt sich ein

großes Donnerwetter: alle Gäste laufen davon, Fiaker bieten ihre Dienste an, und der Wirt ringt verzweifelt die Hände.

Der dritte Akt bringt die Klärung der Verhältnisse. Der Wastel hat sich, von den ungewohnten Abenteuern ermüdet, in Frau v. Tiefsinn's Bett schlafen gelegt; Herr v. Tulippan, von der entrüsteten Dame zuhülfe gerufen, entpuppt sich als Feigling. Dann aber versucht der Tiroler, die Sache einzurenken, und ihm, der der verdorbenen Stadtwelt objektiv gegenübersteht, gelingt's: er verhilft Luisen und ihrem Bäcker zur Hochzeit, er versöhnt Herrn v. Tiefsinn mit seiner Frau, dem alten Tulippan wird die Thüre gewiesen. Auch die verloren gegangene Liesel findet sich wieder. Den Wastel lockt es nicht, länger in Wien zu bleiben; er schickt sich an, in seine urwüchsige Heimat zurückzukehren. Das Stück klingt in den naiven Schlußchor aus:

Wenn Eheleut in Einigkeit leben,
So ist Glück und Segen dabei
Und was sie den Kindern dann geben,
Gedeihet durch Lieb und Treu,
Das Glück kehrt bei Eltern schon ein,
Daß glücklich die Kinder einst seyn!

Diese Handlung wurzelt ebensosehr im Schema des Lokalstücks wie in Schikaneders früheren Lustspielen: hier wie dort ein rechtlicher Mann, eine hoffärtige Frau, ein vom Vater begünstigter edler Liebhaber, ein der Mutter gefälliger Geck und Schwindler nach Art des Riccaut. Auch der Wirt ist wohl bloß eine zweite Auf-

lage jenes scheußlichen Gastwirts in den „Raubvögeln"; ebenso erinnert der Kern der Fabel: Lösung vorgeführter verwirrter Verhältnisse durch einen dazutretenden objektiven Fremden, an Schikaneders zahlreiche „Rettungskomödien". Aber es ist durch und durch ein Wiener Stück. An den typischen Personen wurden die Unsitten der Wiener gezeigt; als Schlichter wurde ein Sproß des von der Kultur unbeleckten Tirolervolks, das damals allgemein besprochen und beliebt war, eingeführt; endlich war auch hier dem sentimalen Liebespaar Josef Luise ein drolliges aus der dienenden Klasse (der Bäckerknecht Jodel und die Köchin Marianne) zur Seite gestellt. Das ganze wurde mit wienerischen Episoden und Kleinigkeiten ausgestattet wie die Musikanten- und Fiakerszenen u. a., und als Mittelpunkt des ganzen Stücks eine große Praterszene verfaßt, in der wieder Reminiscenzen an eigene Stücke zu finden sind, wie Tiefsinns Erhängungsszene (Zauberflöte II 29) und das alles verwirrende große Donnerwetter (aus dem „Regensburger Schiff")[1]).

Am meisten wird die Szene mit dem Praterwirt bejubelt; ganz Wien freute sich über seine Spitzbüberei und die von ihm angewandten „Wirtspfiff". Als der

[1]) Der Tiroler, mehr noch die Tirolerin, waren schon lang beliebte Figuren. Vgl. Raab: J. F. v. Kurz, Frankfurt 1899. S. 25. Nach Schikaneder treffen wir sie immer wieder. Vgl. auch Rosenbaum in der Zeitschr. f. Kult.-Gesch. 5, 1/2.

Kellner bei der Ankunft der Gäste bedauert, daß sie keine Speisen hätten, meint der Wirt:

„a Rindfleisch is da, gibt man ihnen gleich ein recht sauern Sallat dazu, so werden die Gäst durstig und vergessen aufs andere. Also Rindfleisch und Sallat und alsdann ein Eingemachtes. Da sollten freilich Krebsenschweifel dabei seyn, aber weil i kane Krebsen nicht hab, so thut im Fall der Noth Krebsenschäl gut, und da hab ich noch a ganze Schüssel voll von 8 Tagen her — a Bißl gfüllt, so gehts a mit.

Seppel. Aber wo kriegn wir a Wildpret her?

Wirt. Das ist der Teufel! Weißt Du was, da drüben bei der Nachbarinn, da sitzen alleweil a paar Königlhasen; fangs ab und bring mir, die will ich zurichten wie die ersten Hasen. Geh lieber Seppel! lauf! schau nur, daß Du mir die zwei Königlhasen bringst.

Seppel. In den Dienst bleib ich keine acht Tag mehr (ab).

Wirt. Und ich will mich jetzt gleich zum Kochen herrichten. He Bub!.

Kegelbub (kömmt). Was schaft der Herr!

Wirt (heimlich zu ihm). Da geb ich Dir jetzt 24 Kreuzer, da drüben gleich ist eine Brodsitzerinn, da bringst Du mir um 12 Kreuzer Semmeln und um 12 Kreuzer Knackwurst. Aber lauf!

Keg. Will gleich wieder da seyn (ab).

Wirt. Aus den Knackwürsten lassen sich allerhand gefüllte Speisen machen. Du Hansel, noch eins!

Bub (kömmt zurück).

Wirt. Da drüben bei meiner Nachbarinn laufen alleweil a paar alte Henner rum, wenn Du's so mit guter Manier abfangen konntest!

Bub. Die will i gleich haben!

Wirt. Aber Du mußt halt acht geben, daß Dich kein Mensch sieht.

Bub. Schon recht (ab).

Wirt. Vielleicht hilft mir der heutige Tag wieder auf. Sapperment jetzt fallt mir noch etwas ein. He! Franzl! Franzl!

Hausknecht (kommt).

Wirt. Du ſag mir einmal, wo ſeyn die zwei Raben hinkommen, die mir geſtern der Jäger Michl geſchenkt hat?

Hausknecht. Die hab i gerupft und einpazt!

Wirt. Das iſt recht. Jez mach Du geſchwind Feuer, ſez ein Waſſer und Sauerkraut zu!

Hauskn. (ab).

Wirt. Die Raben ſteck ich nachher ins Sauerkraut eini; die Leut müſſen glauben, ſie eſſen Rebhühnel und Faſanen."

Dieſe Probe giebt einen Begriff von dem humoriſtiſchen Charakter des Stücks. Aber deſſen Popularität wurde am meiſten begünſtigt durch die eingeſtreuten Lieder und Kouplets. Das berühmteſte derſelben, das ſchon 1796 und 1797, dann auch 1809 und 1812 politiſch umgedichtet wurde, und das ſich als Kinderlied bis auf unſere Zeit erhalten hat, iſt das bekannte[1]):

Die Tyroler ſand often ſo luſtig ſo froh,
Sie trinken ihr Weinel und tanzen a ſo.
Früh legt man ſich nieder, früh ſteht man dann auf,
Klopfts Madl aufs Mida und arbeit brav drauf.

Ein zweites iſt dann das „Weiberlied". Wie ſich Tiefſinn erhängen will, erſcheinen drei Muſikanten: ein Harfeniſt, ein Flautraverſiſt und ein „Muſikus mit Viol d' amour". Der Harfeniſt beginnt zu ſingen:

Ein Weib iſt das herrlichſte Ding auf der Welt,
Wers läugnet, den ſchlag ich auf die Goſchen, daß's gſchwellt!

Tiefſinn ärgert ſich darüber, und ſo ſingen ſie ein weiberfeindliches Kouplet:

---

[1]) Vgl. Böhme, Volkstüml. Lieder; S. 157. Jahn, Mozart 3, 141. Gläſſer in der Zeitſchr. f. d. d. Unterricht 12, 417.

Ihr Männer, nehmt euch mit den Weibern in Acht,
Sonst habt ihr nur Schaden und werdet verlacht! (vgl. S. 188)

Nicht minder beliebt wurde eine „Arie", in der der Wirt seine Speisen herzählte[1]):

Schaffen sie was Guts Ihr Gnaden
Bin so frei sie einzuladen
Schneckelsuppen, Kräutelsuppen
Abgegossene Knochensuppen
Schwarze Suppen, weiße Suppen
Einbrennsuppen, Einmachsuppen,
Rindfleisch, Bohnen, Kälberfüsse,
Und ein gutes Frikassee,
Kaiserfleisch mit Zugemüsse
Und Pasteten mit Haschee? u. s. w.

Die übrigen Gesangsstücke sind sentimentale Liebesarien und Zankduette zwischen Jodel und Marianne.

Über den ungeheuren Erfolg in Wien vgl. S 44. Es wurde auch in Deutschland mit Beifall gegeben, wenn man auch häufig darüber schimpfte[2]). In Wien erhielt es

[1]) Auch in einer alten Tradition: Raab, S. 82: Bernardon als Kellner: Wer a guts Horner Bier trinken will, komm zu mir Leutl kehrt's bey mir ein Bey mir ist's gut zu seyn. — Dieses löscht euch den Durst Und ich geb enk a Wurst Buben geht's tummelts enk Menscher geht's tantzt's a wenk. — Hanswurst als Köchin in Hafners Megära, 2. Teil (1765): Wollens Hendel, wollens Tauben, Schnepfeln und Pastedel? Ich will nichts als Linsen klauben, nacher bring ich Knedel. — Ich koch sonst ein guten Bissen, Krapfen, Torten, Wanderl, Wollen sie mein Nahmen wissen, Ich heiß Mariandel (!).

[2]) Zeitg. f. d. eleg. Welt 1801, S. 794: „. . . . die Intrigue ist platt ersonnen und höchst armselig ausgeführt . . . . . Wienerische Volksabgeschmacktheiten . . . . . Der Dialog ist schlecht . . . ."

sich bis in die Zwanzigerjahre. — Schikaneder hatte den Wastel für sich geschrieben; sein Komiker Stegmayr spielte den Wirt und hat vielleicht damals die erste Anregung zu seinem „Rochus Pumpernickel" bekommen.

Der „Tyroler Wastel" hat das Wiener Lokalstück tief und bedeutend beeinflußt — etwa so wie die „Zauberflöte" die Wiener Oper. Die ganze Wiener Dichtung, in der sich ja zunächst gerade Schikaneders Schauspieler hervorthaten, steht im Bann des berühmtesten aller Wiener Stücke. Das uneinige Ehepaar; die Tochter, die den Bürgerlichen nicht heiraten darf; die verschwenderische Frau; der Schmarotzer und Schwindler, der alte Geck, das Dienstbotenliebespaar neben dem sentimentalen — sind die bleibenden Haupttypen für das Lokalstück geworden. Die Figur des Harfenisten wird typisch und geht durch die ganze Wiener Dichtung bis zu Raimunds „Nachtigall"[1]; ebenso Tiroler und Tirolerin; desgleichen die Praterszene und der Wirt mit seiner Aufzählung der Speisen[2]. Selbst spätere Stücke

[1]) In Stegmayrs Lustspiel „Die Männer in Wien treten 6 blinde Harfenisten auf. In Meisls „Orpheus und Euridice" tritt Orpheus als Harfenist auf. (Theatral. Quodlibet 2, 29.) Juno als Harfenist verkleidet singt Arien aus dem „Wastel" (2, 46).

[2]) Schikaneder selbst erneuerte das Motiv in der „Mittags- und Abendtafel im Prater". In Henslers „Teufelsmühle" (1799) singt Jeriel als Küchenmädchen:

Ein Suppen mit Fleckerl steht hier aufgeschrieben,
Ein Rindfleisch mit Semelkren und roten Rüben,
Ein Kraut mit Bavesen, ein Eingemachts mit Krebsen,

zeigen in ihrer Anlage noch deutliche Beeinflussung[1]). Schikaneder nützte den Erfolg und ließ am 25. Okt. 1796 einen „zweiten Teil" aufführen: „Östreichs treue Brüder oder Die Scharfschützen in Tyrol" (verschollen). Darin erzählte der Wastel in der Heimat seine

---

Gebratene Tauben, ein Ragout von Schöpsen:
Kapaunen und Hähneln, gebratene Vögerl,
Ein Antel, ein Gansel, ein kälbernes Schlegerl . . u. s. w.

Auch in Schildbachs „Dienstboten in Wien" (1806) finden wir die Praterszene (hier wird der Amtssekretär Schindler von seiner verschwenderischen Frau gequält, der Schmarotzer heißt Binse); Kegelbub: „Was schaffen Ihr Gnaden? Ein Pluzer Limonibier, Limoniwürstl, Limonikipfel, Limoniaufgeschnittenes!" . . . . Meisl's „travestirte Zauberflöte", wo Sarastro ein reicher Spekulant und Vormund der Pamina ist, enthält eine ähnliche Szene in einem „Bierhaus auf der Wieden". In Bäuerles „Ein Tag im Prater" ist die Intrigue eines Praterwirts zum Hauptmotiv geworden. Die Ensembleszene im Wirtsgarten oder Speisesalon wird der Mittelpunkt für eine ganze Reihe von Stücken bis auf Raimund und Nestroy (vgl. „Einen Jux will er sich machen".)

[1]) Z. B. Meisls „Ein Tag in Wien". Frau v. Spindel verführt ihren Mann, durch Vornehmthun, sein Geld zu verschwenden. Sie quält ihre Nichte Luise sehr und will sie mit dem ungarischen Pferdehändler Milloschi Tolpatsch verheiraten, während Luise einen armen Buchhalter liebt. Ihr Vater kehrt unerkannt aus Indien zurück und führt durch eine List die Lösung des Konflikts herbei. (Vgl. auch „Fleischhauer von Ödenburg"). Im „Gespenst auf der Bastey" will Herr v. Stern sein Mündel Marie an den alten Wucherer Prell verheiraten; diese liebt den leichtsinnigen Heinrich Unglück, der sie mit Hilfe des Geists seines Urgroßvaters erringt. „Die Geschichte eines echten Shawls in Wien" richtet sich gegen die verschwenderischen Frauen. Fast in allen erwähnten Stücken fehlt auch nicht der Schmarotzer.

Wiener Abenteuer; er heiratete zum zweitenmal, (die Couplets seiner Frau gefielen besonders); er schenkte einem, der ihm einen Sack mit (lebenden) Gänsen gestohlen, 300 fl. Am Schluß war eine große Kanonade[1]).

Von einem andern hochberühmten Lokalstück „Die bürgerlichen Brüder oder Die Frau aus Krems" (Prem. 24. Mai 1797) wissen wir wenig mehr als den Titel. Hier wurde die Familie eines Hafnermeisters vorgeführt; die komische Hauptrolle lag in den Händen des Hafnerlehrlings Poldel: er frisiert seinen Herrn; er ahmt ihn nach und sagt: „ich habe wichtige Geschäfte, wenn jemand nach mir fragen sollte, ich bin in meinem Kabinete"; er entdeckt endlich ein mimisches Talent in sich und spielt der Kammermagd Richard III. vor: „sieht sie, auf jedes Wort eine Aktion — ich muß es noch so weit bringen, daß ich auf jeden Buchstaben eine Aktion machen kann", und versucht, den Grimm, die Unruhe ꝛc. durch Geberden auszudrücken. Später war dies eine Glanzrolle Hasenhuths[2]); das Stück hielt sich bis gegen 1830.

Damit ist unsere Kenntnis von Schikaneders Lokalstücken schon ziemlich erschöpft. Von den folgenden sind bloß die Titel erhalten: „Die Fürstenmutter" (Lustspiel

[1]) In München gab man 1822 auch einen zweiten Teil: „Die Maskerade in Lazenburg"; nach dem Theaterzettel (in der Münchner Univ.-Bibl.) waren Josef und Luise, Jodel und Mariandl verheiratet.

[2]) Theaterztg. 1811, Nr. 16; 1823, S. 67.

in 4 Akten, Prem. 15. Okt. 1794), „Der Scherenschleifer“ (Faschingsoper in 2 Akten, Prem. 24. Jan. 1795), „Die Kaufmannsbude“ (Lustspiel in 4 Akten, Prem. 17. Sept. 1796), „Das medizinische Konsilium (Komische Oper in 2 Akten, Musik von Haibel, Prem. 4. März 1797), „Der Papagey und die Gans oder Die Titusperrücken“ (Familiengemälde in 3 Akten, Prem. 25. Mai 1799), „Mutter und Tochter als Nebenbuhlerinnen“ (Lustspiel in 3 Akten, Prem. 4. März 1800), „Das Medaillon“ (Lustspiel in 1 Akt, Prem. 30. Aug. 1800). Von vier Lustspielen aus den Jahren 1799 und 1800 habe ich Inhaltsangaben gefunden. Schikaneder bringt darin wenig neues und nähert sich immer mehr seinen alten vorwienerischen Lustspielen. In den „Ostindiern vom Spittelberg“ (Prem. 2. Febr. 1799; vgl. Wiener Theaterkritik 1, 57) leihen sich zwei Schlauköpfe von einem Trödler auf dem Spittelberg indische Gewänder und geben sich einer Witwe gegenüber, deren Vermögen ihnen in die Augen sticht, für Ostindier aus. Der „Teufel in Wien“ (Lustspiel in 3 Akten, Prem. 10. Sept. 1799) war ein wucherischer Pächter, der seinen Gutsherrn völlig ruiniert; dieser kauft ein Mädchen für 100 Dukaten ihrem Vater ab und macht es zu seiner Dirne; endlich bestraft des Gutsherrn Bruder, der bekannte polternde Oberst, den bösen Pächter und der Gutsherr gelobt Besserung. Manches erinnert an den „Tyroler Wastel“, das Bauernmädchen entspricht der Liesel, der Praterfahrt entspricht ein Ausflug in den

Augarten. Vielleicht bezog sich das Stück auf bestimmte Vorfälle, denn es errang einen großen Erfolg (Eipeldauer 1800; 11, 45), und die Theaterkritik (6, 55) tadelt zwar das Drama, hebt aber hervor, Schikaneder habe den Gutsherrn „mit vieler Wahrheit" gespielt. — Schikaneder setzte das Stück fort in der „Reise nach Steyermark" (Prem. 14. Dez. 1800). Darin ward der Gutsherr seinen guten Vorsätzen untreu, verfolgte wieder Bäuerinnen und mißhandelte seine Frau, bis ihn ein „ehrlicher Jude" besserte. Die Theaterkritik (2, 44 ff.) tadelt durchaus: „eine Reihe willkürlich zusammengefügter Szenen ohne Haupthandlung . . ." Witziger ist die Handlung eines andern kleinen Lustspiels „Die Mittags- und Abendtafel im Prater" (Prem. 27. Febr. 1800). Ein wegen eines Duells kassierter Hauptmann ist so arm, daß er schon einige Tage hungert. Sein Bedienter bestellt im Prater ein Mahl für 8 Personen und sagt, „Werwil" (= Wer will) werde bezahlen; er lädt dazu seinen Herrn und sieben fremde Spaziergänger, darunter einen Engländer, der zufällig Werwil heißt und willig bezahlt, und einen Landjunker mit zwei Töchtern, deren eine den Hauptmann heiratet. — Schikaneder spielte den Diener „mit allerhand Mätzchen" (Theaterkritik 1800, 6, 60 ff.)

Von dem Inhalt des Lustspiels „Lumpen und Fetzen" (gespielt 1794, 1798, 1806; dann 1816 in einer Neubearbeitung), dessen Titel die Journale häufig bewitzelten, weiß ich nur, daß darin ein Bursche seine Mutter

mit einer Piſtole verfolgte und dafür mit dem Ochſenziemer geprügelt wurde. Raub, Mord, Brand und Diebſtahl ſoll es darin gegeben haben (Theaterztg. 1816, S. 38). Auch „Der Goldmacher“ (Prem. 1801) iſt verſchollen, ebenſo „Die Entlarvten“ (Fortſetzung der „Waldmänner“, Prem. 19. März 1803; vgl. Eipeldauer 16, 35), und „Spaß und Ernſt“ (Prem. 17. Dez. 1803); das Singſpiel „Tſching, tſching, tſching“ (Prem. 6. Febr. 1802) hatte ſeinen Titel von dem Schellengeläute einer darin vorkommenden Schlittenfahrt (Realis 2,304). Schon bei der „Reiſe nach Steyermark“ hatte man geſtutzt über die unzuſammenhängende Handlung und die unlogiſche Durchführung. „Wahrhaftig, man glaubt in einer bezauberten Welt zu leben, ſo wenig weiß man, wie man mit dieſen Perſonen daran iſt! Es iſt wahr, manche Szenen gewähren Unterhaltung, aber könnte dies nicht auch bei einer zuſammenhängenden Einrichtung des Stücks erreicht werden?“ Aber hatte man da geſtutzt, ſo ärgerte man ſich bald, und endlich begann man zu ſpotten und zu höhnen. In der am 7. Dez. 1803 gegebenen zweiaktigen komiſchen Oper „Pfändung und Perſonalarreſt“ (Muſ. von Teyber) kehrt Schikaneder, ſchon bedenklich unverſtändig, zu den Ideen ſeiner älteſten Stücke zurück. Er ſelbſt ſpielte einen Schmied, der (wie der Schuſter im „Abgebrannten Haus“) ſeine Frau prügelte und an den Haaren umherzog. Ein Jüngling ſtahl eine Summe, mit der er die Schweſter des Schmieds unterſtützte (Raubvögel); er ſollte deshalb eingeſperrt

werden. Die Journale (Freimüth. 1804. Nr. 13; Ztg. f. d. eleg. Welt 1804, S. 70; Allg. muſ. Ztg. 6, 224) tadelte durchaus: „ein unförmlicher Klotz, voll der plumpſten, niedrigſten Späße, welche kaum noch die oberſte Gallerie zum Lachen bringen". Das Stück fiel durch wie das Lokalſtück „Die Hauer in Öſterreich" (Luſtſpiel in 4 Akten, Prem. 1. Sept. 1804); wieder wird die Kaſſe angegriffen, um einen Freund vom Bankerott zu retten; Grenadiere bliesen eine Frau mit Tabaksrauch an; „Herr Haſenhuth ſchoß als Thaddädl mit dem Bolzen Kartenhäuſer um"; Schikaneder gab einen alten Hauer (Ztg. f. d. el. Welt, 976; Freim. N. 188, Eipeldauer 34, 4 ff.). „Licht und Schatten" (Luſtſpiel in 4 Akten; Prem 2. März 1805) brachte zwei Brüder; einer iſt ein hohler Geck, der andre ein braver Offizier (vgl. „Grandprofos"); auf der Bühne wurden Säbelhiebe ausgeteilt; ein Gutsbeſitzer ließ ſeine Kinder erſt franzöſiſch und italieniſch, dann deutſch lernen — ein Hieb gegen die franzöſiſche Oper. (Freim. 1805, Nr. 65, Monatsſchrift für Theaterfreunde 1, 122 ff.). „Die Kurgäſte am Sauerbrunnen" (Luſtſpiel in 5 Akten, Muſik von Diabelli, Prem. 7. April 1806 zu Schikaneders Benefiz) ſind ein letztes Bemühen, mit alten Bauſteinen ein Haus zu errichten — vergebens. Ähnlich wie in den „Poſtknechten" wird ein redlicher Mann, ein Bauer, durch einen ſchurkiſchen Landpfleger ins Gefängnis gebracht, ſein Weib iſt hochnaſig und protzig; den Bauer ſpielte Schikaneder, beim Verhör ſtellte er ſich taub, betrunken und verrückt (Monatsſchrift

für Theaterfreunde 2, 179 f.). Auch dieſes Stück fiel durch. „Das iſt eine Farce", hieß es, „und kein Original-luſtſpiel!" Es war Schikaneders letztes Volksſtück. Der Dichter der „Fiaker" und des „Tyroler Waſtel" brach jetzt ohnmächtig zuſammen und wurde ausgepfiffen.

3. Ende. (1807—1812).

Von den Brünner Stücken ist nur eines erhalten, ein mährisches Ritter- und Zauberstück: „Schembera, Herr von Boskowitz“ (allegorisches Schauspiel in 4 Akten für's Freye bearbeitet; gedr. Brünn 1808); es hat einen ganz wüsten Inhalt. Graf Schembera hat sich dem Zauberer Hassan für 3000 Tonnen Gold verschrieben; die Frist ist abgelaufen. Von Hassan verführt, kämpft Schembera mit dem guten Ritter Kritschn um dessen Braut — den Bitten und Mahnungen seiner Frau und Kinder, eines Einsiedlers und zweier Jugendfreunde zum Trotz. Da giebt ihm Hassan Gift zu trinken, er stirbt und sein Palast stürzt ein. Der Schauplatz ist ein freies Feld mit einem prächtigen Zelt in der Mitte; Massenkämpfe und ein prunkvoller Hochzeitszug geben der Handlung einen blendenden Glanz. Die Sprache ist an manchen Stellen nahezu unverständlich. — Ähnliche Monstra mögen gewesen sein „Friedegilde, Königin von Mähren“ und „Die Schweden vor Brünn“ — erstere etwa nach dem Muster des „Dollinger“, letztere nach dem „Grandprofos“ gedichtet. In dieselbe

Zeit rechne ich die Entstehung des Schauspiels „Das Schwerdt der Gerechtigkeit“, das zu Allerseelen 1812 zu Schikaneder's Andenken im Leopoldstädtertheater gegeben wurde. Der Held war Hermann von Biberach, dem im letzten Akt auf der Bühne der Kopf abgehackt wurde — daher könnte er selbst recht wohl diese Greuelposse geschrieben haben, bemerkt sarkastisch die Theater-Zeitung (1812, Nr. 90). Mit diesen kindisch-phantastischen Gebilden endigte Schikaneder's theatralische Schriftstellerei.

Anhang.

1. Verzeichnis der mir bekannten Stücke Schikaneder's.

Die Tyranten oder das lustige Elend (gedr. 1776).
Der junge Siegwart (1779).
Das Regensburger Schif (gedr. 1780).
Die Raubvögel (gedr. 1783).
Das Laster kömmt an Tage (gedr. 1783).
Philippine Welserinn (1780, gedr. 1792).
Herzog Ludwig von Steyermark (1781, gedr. 1792).
Der Bucentaurus (1784, gedr. 1792).
Eltern reizet eure Kinder, und Kinder reizet eure Eltern nicht (1784).
Vogelkomödie in Preßburg (1784).
Der Grandprofos (1784?, gedr. 1787).
Die Hochzeit des Figaro (?) (1785).
Der ehrliche Bandit (gedr. 1792).
Die Postknechte (gedr. 1792).
Die Schneckenpost
Die Hexe von Augsburg
Der Krautschneider
(zwischen 1783 und 1787).

Jacob und Nannerl oder der angenehme Traum
Der Hauspummer
Der Müllerthomerl
Die 3 Ringe oder der lächerliche Mundkoch
Der Hauszins oder der Schneider als Protecteur
} (zwischen 1783 und 1788).

[1787 erwähnt Schikaneder 17 Stücke (außer dem „Grandprofos").]

Hanns Dollinger (1787, gedr. 1792).

Der Fall ist noch weit seltener (1789).

Der dumme Anton (1789, gedr. 1790).

Fortsetzungen: 1) (unbekannt).
2) Die verdeckten Sachen.
3) Anton bei Hofe oder das Namensfest.
4) Das Häuschen im Walde.
5) Was macht der Anton im Winter?
6) Der Renegat oder Anton in der Türkey.

Der Stein der Weisen (1790).

Die Zauberflöte (1791, gedr. 1791).

Der redliche Landmann (gedr. 1792).

Die Kriegsgesetze oder die deutsche Griechin (1792).

Die Waldmänner (gedr. 1793).

Die Zaubertrommel oder der wohlthätige Derwisch (1793, gedr. 1795).

Die Fiaker in Wien (1793).
Die Fiaker in Baaden (1793, Hs. Stadtbibl.).
Das abgebrannte Haus (1793, Hs. Hofb.).
Die Eisenkönigin (1793).
Der Hausfrieden (1794).
Der Fleischhauer von Oedenburg (1794, Hs. Stadtb.).
Die Fürstenmutter (1794).
Lumpen und Fetzen (1794).
Der Spiegel von Arkadien (1794, gedr. 1795).
Johanna von Weimar (1794?).
Der Königsohn aus Ithaka (1795, gedr. 1797).
Der Höllenberg (1795, gedr. 1798).
Der Scheerenschleifer (1795).
Der Zauberpfeil (1796).
Die Kaufmannsbude (1796).
Der Tyroler Wastel (1796, gedr. 1798).
Oesterreichs treue Brüder (1797).
Die bürgerlichen Brüder (1797).
Babilons Piramiden (1797, gedr. 1800; auch Clavierauszug o. O. u. J.)
Das medizinische Consilium (1797).
Der Löwenbrunn (1797).
Das Labirint oder der Kampf mit den Elementen (1798, Clavierauszug gedr. o. O. u. J.).
Mina und Peru oder die Königspflicht (1799).
Die Ostindier vom Spittelberg (1799).
Der Papagey und die Gans oder die Titusperücken (1799).
Der Teufel in Wien (1799).

Die Reise nach Steyermark (1799).
Der Wundermann am Rheinfall (1799).
Konrad Langbart von Friedburg (1799, Hs. Stadtb.).
Die Spinnerinn am Gatterhölzel (1800).
Mutter und Tochter als Nebenbuhlerinnen (1800).
Die Mittags- und Abendtafel im Prater (1800).
Amors Schiffchen in der Brigittenaue (1800).
Das Medaillon (1800).
Thespis (1801, gedr. 1801).
Thespis Traum (1801, gedr. 1801).
Alexander (1801, gedr. 1801).
Proteus und Arabiens Söhne (1801).
Der Goldmacher (1801).
Tsching, Tsching, Tsching (1802).
Die Entlarvten (1803).
Pfändung und Personalarrest (1803).
Spaß und Ernst (1803).
Die Hauer in Österreich (1804).
Licht und Schatten (1805).
Swetards Zauberthal (1805).
Vestas Feuer (1805, Hs. Hofb.).
Die Kurgäste am Sauerbrunnen (1806).
Die Schweden vor Brünn (1807).
Schembera, Herr von Boskowitz (gedr. 1808).
Friedegilde, Königin von Mähren (1808).
Schemberas Geist (1808).
Das letzte Gericht (1808?).
Das Schwerdt der Gerechtigkeit (1808?).

Nach dieſer Liſte wäre Weilens Aufzählung bei Goedeke zu vervollſtändigen. „Die beiden Antone“ und „Anton der dumme Gärtner“ ſind zwei Titel für dasſelbe Stück. Die Pantomime „Der Zauberbrunn“ (Muſik von Haydn) iſt meiner Meinung nach Schikaneder nicht zuzuſchreiben; ebenſo wenig die Oper „Soliman II.“ (vgl. F. X. Hubers gleichnamige Oper; Goedeke² 5, 338, Nr. 5.) — Eine Menge fremder Stücke laufen unter ſeinem, wie mehrere ſeiner eigenen unter fremden Namen.

---

2. Die wichtigſten von den populär gewordenen Liedern aus Schikaneders Stücken.

Aus dem „Tyroler Wäſtel“ (1796).

Die Tyroler ſand often ſo luſtig ſo froh,
Sie trinken ihr Weinel und tanzen a ſo.
Früh legt man ſich nieder, früh ſteht man dann auf,
Klopft's Madel aufs Mida und arbeit brav drauf.
Und kommt dann a Kirta, ſo ſchaut man zum Tanz
Der Jodel führt d'Nannerl, die Gretel den Hans,
Da dreht ſich danns Weibl, da dreht ſich der Bu,
Er nimmt ſie beim Leibel und jugazt dazu.

Die Tyroler ſand often ꝛc.
Sie ſorgen für die Stadtleut mit Mili und Kaß,
Sie treiben die Kühlen auf die Almer ins Gras.

Sie jodeln und ſingen und thun ſich brav um,
Und hüpfen und ſpringen wie die Gamſen herum.

Die Tyroler 2c.
Hat aner a Schatzerl, ſo bleibt er dabei
Und giebt ihm a Schmatzerl und liebt ſie recht treu,
Da kriegens dann Kinder, wie die Kugeln ſo rund,
Die zappeln und ſpringen, wie die Hechten ſo geſund.

Ihr Männer, nehmt euch mit den Weibern in Acht,
Sonſt habt ihr nur Schaden und werdet verlacht!
Die Weiber ſind alle ſo pfiffig, ſo fein
Und ſchläfern die Männer durch Zärtlichkeit ein,
Oft rutſchet das Weibchen in Prater hinaus
Und läßt ihren Ehemann alleine zu Haus.
Drum merkt's euch ihr Männer und ſeyd auf der Huth,
Die Weiber ſind pfiffig, zu gut iſt nicht gut.

Ihr Männer, nehmt euch mit den Weibern in Acht,
Sonſt habt Ihr nur Schaden und werdet verlacht!
Sie ſchmeicheln euch innigſtens und thun euch ſchön
Um nur mit dem Hausfreund ſpazieren zu gehn
Und ſtreicht ſo ein Haſenfuß mit ihr daher
So thut ſie, als kennte ſie euch ſchon nicht mehr.
Drum merkt's euch ihr Männer und ſeyd auf der Huth,
Die Weiber ſind pfiffig, zu gut iſt nicht gut.

Ihr Männer, nehmt euch mit den Weibern in Acht,
Sonſt habt ihr nur Schaden und werdet verlacht!

Denn ſetzt ihr den Fuß vor die Thüre hinaus,
So iſt der Herr Vetter ſchon wieder im Haus.
Dann fährt der Herr Vetter ganz ſtill mit der Frau
Auf backene Häneln in die Brigittenau.
Drum merkt's euch ꝛc.

Ein ſchöner Mann iſt delikat
Wie ein Kapäunel mit Salat.
Und weiß ein Mann dieß nur einmal,
So iſt er gleich damit brutal.
Ein ſchönes Mannsbild putzt ſein' Leib —
Iſt oft koketter als ein Weib.

Doch fehlt dem Mann ein ſchön Geſicht,
Hat er kein Hirn im Kopfe nicht,
So fiſcht das Weibchen um und um
Und führt ihn an der Naſe herum.
Sie führt beyzeit das Hausrecht ein,
Bringt ſchönre Männer ins Haus hinein.

Aus dem „Königſohn aus Ithaka" (1795).

(Koliſonio:)

Ich halt mich an die Weibchen,
Da fährt man immer gut,
Geſicht und Herz und Leibchen
Erfriſchet Geiſt und Blut.

Ein Weib iſt leicht zu lenken,
Denn fein iſt ihr Gefühl;
Sie wiſſen nichts von Ränken,
Denn Liebe iſt ihr Ziel.

Und wär kein Weib auf Erden,
So wär ich auch nicht da,
Nie könnt ich glücklich werden,
Die Lieb erhält uns ja.
Wer für die Schönheit brennet,
Sucht dieſen Zeitvertreib!
Und wer die Liebe kennet,
Der wählet ſich ein Weib.

Wenn ich die Welt verlaſſe,
Muß ins Eliſium,
So ſeh auf Charons Straſſe
Ich mich nach Weibern um.
Kein Philoſoph gilt dorten,
Er weiß nicht mehr als ich.
Ich lache ſeinen Worten,
Und halt zu Weibern mich.

Bey groſſen und ſtattlichen Herren
Möcht ich wohl ein Papagey ſeyn.
Ich ließ in den Käfig mich ſperren,
Sie reichten mir Zucker hinein;
Und machten im Hauſe die Leuthe

Nur einen verdächtigen Streich,
So macht ich dem Herren die Freude,
Und plauderte alles ſogleich.
Ich ſchickte mich herrlich darein,
Ein Paperl, ein Paperl zu ſeyn.

Bey Nachts wär ich ſtets auf der Lauer
Wenn's Wetter wär düſter und trüb;
Und ſtieg einer über die Mauer,
So ſchrie ich du Spitzbub, du Dieb.
Und gäb man mir Zucker und Feigen
Und ſchmeichelte man mich dabey,
So würde ich dennoch nicht ſchweigen,
Ich blieb meinem Herren getreu.
Ich ſchickte mich herrlich darein,
Ein Paperl, ein Paperl zu ſeyn.

Auch giebt es gewiſſe Geſpenſter,
Es nimmt ſie der Paperl in acht,
Sie kommen gar oft durch das Fenſter,
Und ſagen den Mädeln gut Nacht;
Sie ſchleichen ganz ſtill auf den Zehen,
Sind gerne bey Schönen allein.
Es hat euch der Paperl geſehen,
Geht weiter, ſonſt werde ich ſchreyn.
Ich ſchickte mich herrlich darein,
Ein Paperl, ein Paperl zu ſeyn!

Aus dem „Spiegel von Arkadien“ (1794).

(Metallio:)

Seit ich ſo viele Weiber ſah,
Schlägt mir mein Herz ſo warm,
Es ſummt und brummt mir immerdar
Als wie ein Bienenſchwarm.
Und iſt ihr Feuer meinem gleich,
Ihr Auge ſchön und klar,
So ſchlägt als wie ein Hammerſtreich
Mein Herzchen immerdar.
Bum! Bum!

Ich wünſchte tauſend Weiber mir,
Wenn's recht den Göttern wär.
Da tanzt ich wie ein Murmelthier
Ins Kreuz und in die Quer.
Das wär ein Leben auf der Welt,
Da wollt' ich luſtig ſeyn;
Ich hüpfte wie ein Haas durch's Feld,
Mein Herz ſchlüg immer drein:
Bum! Bum!

Wer Weibern nicht zu ſchmeicheln weiß,
Iſt weder kalt noch warm,
Er liegt ſo wie ein Brocken Eis
In eines Mädchens Arm.
Da bin ich ganz ein andrer Mann,
Ich ſpring um ſie herum,
Mein Herz klopft froh an ihrem an:
Und machet Bum! Bum! Bum!

Muß ich fern vom Weibchen leben,
So wird mir die Zeit so lang,
Nichts kann mir Vergnügen geben,
Und das Herzchen pocht so bang.

Es ist wahre Götterwonne,
Wenn das Weibchen Liebe lohnt,
Freut man sich der goldnen Sonne,
Scherzt mit ihr beym stillen Mond.

Der will schlanke, der will runde,
Der will braune, der will blonde,
Der will schwarze, der brünette,
Der will magere, der will fette,
Der will blöde, der will feine,
Der will große, der will kleine!

Kurz, der Gusto ist verschieden,
Jedem fällt was anders ein, —
Doch ich wär nur dann zufrieden,
Wenn sie alle wären mein!

3.

Ziemlich häufig ist Schikaneder's barocke Persönlichkeit poetisch verwertet worden. Das geschah zum erstenmal in J. P. Lyser's Novelle „Johann Schenk" („Neue Zeitschrift für Musik" 11, 27 ff.), worin Schikaneder als

Ausbeuter Mozart's und anderer Komponisten geschildert wird. Gegen den Verfasser, der in seiner Naivität sogar die Première der „Zauberflöte" in das Leopoldstädtertheater verlegt, wendete sich Seyfried im 12. Band der Zeitschrift (S. 179 ff.) mit einer gründlichen Berichtigung.

Bäuerle läßt seinen Roman „Die Dame mit dem Totenkopfe" (Theaterzeitung 1855) teilweise im Freihaus spielen, Schikaneder und seine Bekannten werden eingeführt und viele Anekdoten erzählt. Ähnlichen Charakter hat Eduard Breier's zweibändiger Roman „Die Zauberflöte" (1859). — Louis Schneider führt uns in seiner Umarbeitung der alten Stephanie'schen Oper „Der Schauspieldirektor" (gedruckt im Deutschen Bühnenalmanach 1861, S. 1—36) Mozart und Schikaneder gemeinsam an der „Zauberflöte" arbeitend vor; Schikaneder (von Schneider „Immanuel" getauft) sucht mühsam die Reime für die Arie „In diesen heiligen Hallen". Mozart beteiligt sich dann an der gegen Schikaneder gerichteten harmlosen Intrigue zweier junger Liebesleutchen.

Endlich hat Friedrich v. Radler Schikaneder zum Helden eines prächtigen Volksstücks gemacht (1884), das von tüchtigen historischen Kenntnissen erfüllt ist und (eben darum) dem armen Vielverleumdeten völlig gerecht wird.

Register.

Alxinger, J. B. . . . 121
Auerbach, B. 134
Baczko 135
Bäuerle 77, 194
Bauernfeld 24
Beethoven 150
Berner, Jos. 22
Blumauer 121
Born, Frh. v. 121
Braun, Baron . . . 49, 51
Brockmann 11
Caſtelli 26, 123
Coſtenoble 137
Diabelli 180
Engel, J. J. 87
Fenzl 137
Feyerabend, K. 135
Friedel, J. 10
Gallus (Mederitſch) . . 146
Gebler, Ph. v. 118
Gieſeke . . 109, 111, 123
Gleich, J. A. 166
Gluck 130, 134
Goethe . . . . . 137 ff.
Gozzi 107
Grillparzer . . . 137. 139
Hafner, Phil. . . 127, 158
Haffner, K. 137
Haibel, Joſ. 166
Haydn 187
Hegel 139
Henneberg, J. B., . . 160
Hensler . . 106 f., 117, 153
Hoffmann, E. T. A. . . 138
Hoffmeiſter, F. A. . . . 143
Huber, F. X. 187
Huber, Leop. 153
Iffland 87, 92
Joſeph II. 9, 122
Käß 24
Kotzebue 138
Kumpf 8
Kurz (Bernardon) . 104, 144
Leimberger, F. 24
Lickl, G. 145
Marinelli, C. v. . 13, 20, 23
Mayer, K. 33
Meisl, K. . . . 164, 174
Menninger 23
Meyern, W. H. v. . . 122
Möller 7, 92
Moſer . . . . . 3 f.

Mozart 7, 31, 108
Müller, Wenzel . . . 112
Neſtroy 174
Perinet . . . . 107 f., 137
Raimund . . 139, 164, 173
Rochlitz 137
Roßbach, Chr. 24
Salamoni 22
Salieri 141
Schikaneder, Karl . . 71, 74
Schikaneder, Urban . . 10
Schildbach 174
Schlegel, A. W. . 138, 159
Schopenhauer 139
Schopf 3
Seyfried, J. v. . . . 47
Seyler, Fried. Sophie . 124
Stegmayr, M. . . 153, 173
Stephanie d. J. . . . 84
Strauß, D. F. 139
Süßmayer 141
Terraſſon 120
Teyber, F. 150
Tieck 138
Törring 94
Varnhagen 79
Venturini 42
Vulpius . . . . 39 ff., 135
Weigl, Joſ. 151
Winter, P. v. 146
Wölffl, Joſ. 141
Ziegler, F. W. 138
Zitterbarth, W. . . . 47, 65

Druck von Max Schmerſow vorm. Zahn & Baendel, Kirchhain N.-L.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
BERKELEY

Return to desk from which borrowed.
This book is DUE on the last date stamped below.

JAN 19 1948

SEP 26 1969 06
Univ of Missouri

INTER-LIBRARY LOAN

MAY 11 1972

RECEIVED
SEP 15 '69 AM
LOAN DEPT.

LD 21-100m-9,'47(A5702s16)476

YC147206

M88023 PT2463
.J5K6

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY